Carlos Gamerro

SIETE ENSAYOS SOBRE LA PESTE

taurus

Carlos Gamerro

Siete ensayos sobre la peste

taurus

A Lucas y Alejo Ruffo.
A Pablo Ruffo, in memoriam.

PRÓLOGO

El impulso inicial para escribir este libro me lo dio, qué duda cabe, el comienzo de la actual pandemia de covid-19, que llegó a la Argentina en marzo de 2020. De un día para otro me encontré encerrado en mi casa, sin un proyecto de escritura (acababa de terminar una novela, cuya publicación se postergaría por la pandemia), leyendo obsesivamente las noticias cada vez más alarmantes, confusas y contradictorias sobre el avance de la nueva peste, pensando en ella todo el día pero pensando, de alguna manera, en falso, como quien pedalea en el vacío. Sin una tradición de la cual agarrarme, porque epidemias y pandemias para muchos de nosotros no formaban parte, en aquellos días hoy tan lejanos, de nuestra memoria personal, ni familiar, ni siquiera histórica, se me ocurrió recurrir, como suelo hacer en situaciones donde me encuentro un poco perdido, a la literatura y a sus parientes narrativos, el teatro y el cine, las únicas formas de conocimiento que me resultan enteramente confiables, tal vez simplemente porque al practicarlas las conozco mejor que otras y me siento más capacitado para separar la paja del trigo; tal vez por su capacidad de abarcar a la vez las múltiples dimensiones de un fenómeno tan complejo como este, desde la naturaleza del patógeno y las formas del contagio hasta su repercusión en la sociedad y la psicología más íntima de los afectados, incluyendo sus sueños, fantasías y delirios, tanto individuales como colectivos.

La sobreabundancia de información, de opiniones más o menos autorizadas, la explosión de noticias falsas y teorías conspirativas, ha constituido, como bien sabemos, una pandemia dentro de la pandemia, y lejos de decantarse y ordenarse, con el paso de los meses y los años no hizo sino crecer y multiplicarse: frente a esta ingobernable maraña, las mejor estructuradas narraciones del pasado ofrecen, si no un remedio, al menos un espejo donde podemos

observar de qué maneras, a veces análogas, a veces enteramente distintas, errores, deformaciones y mitos parecidos fueron fenómenos concomitantes de las epidemias anteriores, históricas o imaginarias, narradas en clave fantástica o realista. Sobre tales distinciones este libro se propone no abrigar prejuicio alguno: más podemos aprender sobre la pandemia y nuestras reacciones a ella de una buena película de zombis que de una mala novela realista. Se limita, eso sí, a la narrativa de epidemias precedentes, y esa puede ser otra manera de definir su proyecto: contar la historia de la actual pandemia a través de las anteriores, sabiendo que, inevitablemente, la mirada que podamos echar sobre aquellas estará modelada por nuestra experiencia de esta. Leer las epidemias del pasado desde la actual no es, al fin y al cabo, una operación demasiado diferente a leer la presente desde aquellas. A Borges le gustaba decir que una literatura se define menos por el modo en que ha sido escrita que por el modo en que es leída, y una de las cosas que más me llamó la atención, apenas iniciada la actual pandemia, fue cómo mi percepción de ciertas obras había cambiado y seguía cambiando a medida que pasaban los meses: nunca había tomado cabal conciencia, por ejemplo, de que la literatura occidental se inicia con un episodio de peste, en el canto primero de la *Ilíada*; ni había advertido la presencia fantasmal pero decisiva de la gran pandemia de influenza en *Mrs. Dalloway*, ni había logrado terminar, por aburrido, el *Diario del año de la peste*, que hoy me parece, no solo la mejor novela sobre la peste que he leído, sino una de las mejores a secas. El mundo, todos intuimos más clara o más oscuramente (y tantas veces es más confiable la intuición oscura), nunca será el mismo después de la pandemia; nosotros tampoco somos los mismos: prestar atención a cómo han cambiado los libros y las películas que conocíamos no es una mala manera de descubrir en quiénes nos hemos convertido.

No quisiera concluir este breve prólogo, e invitación a la lectura, sin dejar asentada mi gratitud al Dr. Jorge Neira, quien tuvo la generosidad de leer el manuscrito, señalando numerosos errores y omisiones y haciendo valiosas sugerencias, no solo en lo que concierne al aspecto estrictamente médico, sino también poniendo en juego sus

sólidos conocimientos históricos y probada sensibilidad literaria.

1
EL ORIGEN DE LA PESTE

Para los griegos las cosas estaban más o menos claras, al menos al principio. La peste era un castigo puntual enviado por un dios definido a algunos hombres en particular por alguna ofensa precisa. Así, en el canto I de la *Ilíada*, cuando Apolo la hace caer sobre el campamento griego, no le lleva nada al augur Calcas determinar que lo ha hecho en castigo por la ofensa inferida a su sacerdote Crises, llegado a ofrecer rescate por su hija Criseida, cautiva del rey Agamenón. El comandante de las fuerzas griegas no solo se niega a aceptar el rescate que Crises le ofrece, sino que lo amenaza y humilla, desencadenando así la ira del dios y la consiguiente pestilencia. Esta ni siquiera se presenta como un agente natural que el dios meramente desata, sino que está metaforizada como lluvia de flechas que Apolo en persona, temblando de indignación, dispara una a una. Por lo mismo, una vez identificadas las causas y el agente, basta devolver a la cautiva y apaciguar al dios con homenajes y sacrificios para que la pestilencia cese.

Las cosas se complican apenas un poco en la tragedia de Sófocles *Edipo rey*, cuya acción se sitúa en los mismos tiempos míticos, pero que fue compuesta unos cuatro o cinco siglos más tarde, en la Atenas de Pericles. La peste asuela Tebas, y el rey Edipo manda consultar al oráculo de Apolo, que responde que esta seguirá mientras continúe impune el asesinato del anterior rey, Layo, muerto por un desconocido en una encrucijada de caminos. Ese desconocido no es otro que Edipo, claro, y aunque su desgracia personal ocupa el centro de la escena, es de suponer que la peste cesa cuando se revela la verdad y él se arranca los ojos y renuncia al trono. La peste ya no está metaforizada en las flechas del dios, sino que aparece como enfermedad propiamente dicha, y la relación entre el apaciguamiento de los dioses y el fin de la peste ya no es automática. *Edipo rey* se escribe y representa en un

período en el cual se habían debilitado la autoridad y el culto de los dioses, y parece concebida con el expreso fin de apuntalarlos, en tiempos de guerra y, sí, de peste: su estreno coincide con la llegada a Atenas de la devastadora epidemia de los años 430 y 429 a. C., con toda probabilidad de fiebre tifoidea: la peste bubónica era aún desconocida en Europa.

Las cosas ya no son para nada claras en otro texto contemporáneo, la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides. Allí el historiador griego narra la llegada de esta epidemia, al comienzo de la guerra contra Esparta y sus aliados, cuando Atenas se hallaba abarrotada de refugiados, pero se abstiene de arriesgar conjetura alguna sobre sus causas:

> Toda especulación acerca de los orígenes y las causas de esta enfermedad, si se pueden encontrar causas para una tan grande perturbación, se las dejo a otros autores, sean profesionales o legos; por mi parte me limitaré a dejar asentada su naturaleza, y describir los síntomas por los cuales puede reconocérsela, por si de nuevo volviese. Para esto al menos estoy capacitado, pues yo mismo sufrí el mal, y fui testigo de cómo obraba sobre otros que lo contrajeron.[1]

No puede hablarse de ninguna ‘evolución’ de la visión religiosa a la secular que vaya de Sófocles a Tucídides, ya que son autores estrictamente contemporáneos que escriben en la misma ciudad y en el contexto de la misma epidemia; se trata, más bien, de diferencias entre convicciones personales y también entre géneros discursivos: la poesía es más permeable que la historia a las causalidades divinas o sobrenaturales, aunque es cierto que el primer gran historiador de la Antigua Grecia, Heródoto, supo repartirlas a diestra y siniestra. Tucídides, en cambio, parece complacerse en subrayar su impertinencia: “No aprovechaba el arte humana, ni los votos ni plegarias en los templos, ni adivinaciones ni otros medios: todos se revelaron como idénticamente inútiles, y eventualmente la naturaleza devastadora del mal les pondría fin”. La peste se carga también a los dioses: la perspectiva de Tucídides es contemporánea y solidaria con la difusión de la doctrina de Hipócrates, que al adscribir la enfermedad a causas naturales (la teoría de los cuatro humores, en su

caso) y ya no divinas, sienta las bases de la medicina científica. Si bien la ciencia hipocrática, cuyos postulados siguieron vigentes en la medicina europea hasta fines del siglo XIX, se mostró bastante inepta a la hora de tratar las grandes epidemias (no admite, entre otras cosas, la idea del contagio), al menos llevó la discusión y la práctica al plano terreno: desde humores y miasmas es más fácil pasar a microbios, pulgas y ratas que desde dioses y espíritus.

En materia teológica, la peste manifiesta una notable tendencia a avivar, más que a zanjar, las controversias, reforzando a la vez los dogmas y escepticismos preexistentes e instaurando algunos nuevos: la misma plaga que suscitó la ironía agnóstica de Tucídides abrió las puertas de Atenas a deidades extranjeras y coincidió con la difusión de los cultos báquicos y orgiásticos, impulsaría a los atenienses más conservadores a levantar un templo en honor de Esculapio, a encarar la purificación de Delos, la isla sagrada de Apolo[2] (*Historia de la guerra del Peloponeso*, XV), y a dar inicio a una serie de procesos por impiedad cuya primera víctima fue el filósofo Anaxágoras.

Estas pocas páginas de Tucídides ofrecen un primer modelo de descripción realista tan poderoso que su autor bien podría hacerse acreedor al título del 'Homero de la peste'. Así, Diodoro Sículo es Tucídides con los dioses repuestos, Lucrecio es Tucídides en verso, y la plaga que describe Procopio es la de Tucídides pero con el agregado de bubas (se trata sin dudas, en su caso, de 'la' peste, la bubónica).

Diodoro (c. 90-30 a. C.), autor de una ambiciosa historia del mundo en cuarenta volúmenes, sigue de cerca a Tucídides no solo cuando relata la peste de Atenas (*Bibliotheca Historica* XII, 45 y 58), sino en su descripción de la que sufrieron los cartagineses durante el sitio de Siracusa en el 387 a. C., con la salvedad de que en este caso la causalidad divina se postula sin vueltas (*Bibliotheca*, XIV, 70-72):

> Después que los cartagineses hubieran capturado los suburbios y saqueado los templos de Démeter y Core, una pestilencia cayó sobre sus ejércitos. Esta calamidad enviada por los dioses se vio agravada por el hacinamiento de decenas de miles de personas en un mismo lugar; por la época del año, favorable a la enfermedad, y, además, por los calores inusuales de aquel verano.

La divina prescindencia auspiciada por Tucídides le viene en cambio como anillo al dedo al poeta romano Lucrecio (c. 99-55 a. C.), cuyo extenso poema filosófico *De rerum natura* (*De la naturaleza de las cosas*) abreva en las doctrinas de Epicuro y de Demócrito para negar la intervención divina en las cosas de la naturaleza y de los hombres:

> Todos son efectos naturales, *que atribuyen los hombres a los dioses* porque no pueden penetrar las causas.[3]

Descartada toda causalidad divina o sobrenatural, Lucrecio invoca al azar ("*Acaso*") que rige el movimiento de las partículas o corpúsculos (*elementa, primordia, principia* en el original) para explicar la génesis de las tormentas primero, de las epidemias luego, según una lógica que, si bien corresponde a una episteme radicalmente distinta de la nuestra, tiene muchos puntos de contacto con la concepción actual del rol del azar en las mutaciones genéticas: sus átomos o corpúsculos se mueven libremente en el vacío, entrando en combinaciones predecibles a veces; experimentando otras desvíos o giros[4] que resultan en seres o entidades nuevos y distintos:

> Ahora voy a explicarte yo la causa *de las enfermedades contagiosas;* […] Primero enseñé arriba *que en la atmósfera había una gran copia* de corpúsculos, que unos dan la vida, *enfermedad y muerte engendran otros:* cuando da ser *Acaso* a los postreros *el aire se corrompe y se inficiona:* la enfermedad activa y pestilente *o de clima extranjero es transmitida* por la vía del aire…[5]

Su poema concluye con la descripción de la peste de Atenas, que parece tener por única fuente la de Tucídides, al punto que por momentos se deja leer como una traducción literal de esta, del griego al latín y de la prosa al verso. Termina abruptamente, más que concluye, con la desoladora imagen de dos grupos de deudos disputándose con violencia el derecho a una única pira, como si el desorden social que desencadena la epidemia fuera espejo del desorden general del universo.

El historiador bizantino Procopio (500-560 d. C.), en el Libro II de su *Historia de las guerras*, también se sirve del modelo de Tucídides para describir la peste que asoló Constantinopla en el 542-3 d. C., pero con importantes diferencias: escribe en un contexto cristiano, el reino de Justiniano I, y el suyo es el relato inaugural sobre la primera pandemia de peste bubónica, que se inició en Egipto en 541 d. C. y arrasó en sucesivas oleadas el Medio Oriente, el norte de África y Europa, acabando con la vida de entre veinte y cincuenta millones de personas, hasta disiparse hacia 755 d. C.[6] Procopio sigue los pasos de Tucídides no solo en el orden del relato, sino incluso en las fórmulas verbales, pero por tratarse de una verdadera pandemia que abarcó todo el orbe conocido, antes que de una epidemia más acotada y, sobre todo, por el nuevo contexto religioso, su versión se reviste de una dimensión apocalíptica netamente cristiana:

> Comenzó entre los egipcios que habitaban en Pelusio. Y tras aparecer, se propagó en dos direcciones: por un lado hacia Alejandría y el resto de Egipto; por el otro, llegó a la zona de Palestina que limita con Egipto, y desde allí se extendió por la tierra entera, siempre adelante en su camino y avanzando en las épocas que mejor le venían. Parecía, en efecto, que se propagaba bajo condiciones específicas y que en cada país se detenía un tiempo fijo: a ningún hombre dejaba pasar su azote, sino que se expandía por todas partes hasta los confines del mundo, como con miedo a que se le escapara algún rincón de la tierra.[7]

Menos circunspecto que Diodoro, quien se apropia del relato de Tucídides y como quien no quiere desliza la divinidad entre las líneas del ateniense, Procopio la reimplanta con ferocidad polémica, como si estuviera desafiando conjuntamente a Tucídides y a Lucrecio:

> Por este tiempo se declaró una epidemia de peste que estuvo a punto de acabar con toda la raza humana. Y lo cierto es que, para cualquier otra calamidad de las que manda el cielo, hasta podrían aventurar quizá, quienes se atrevan, alguna explicación de su causa, como a menudo suelen hacer los que tienen la habilidad de fantasear razones absolutamente incomprensibles para los demás mortales y fingir teorías peregrinas sobre los fenómenos naturales […]. Para este desastre, sin embargo, no hay manera de expresar con palabras un motivo ni de concebirlo mentalmente, salvo que nos remontemos a la voluntad de Dios. Pues no afectó a

> una parte concreta de la tierra ni a cierto tipo de hombres, ni se redujo a una determinada estación del año, de donde pudiera haberse atinado con alguna conjetura acerca de sus causas, sino que se extendió por la tierra entera, se cebó en cualquier vida humana, por muy distintos que fueran unos hombres de otros, sin perdonar ni naturalezas ni edades. […] Así pues, que cada cual diga lo que piense al respecto, ya se trate de un charlatán o de un astrólogo; en cuanto a mí, voy a referir dónde comenzó esta enfermedad y de qué modo exterminaba a los seres humanos.

Estas páginas de Procopio bien pueden hacerlo acreedor al título de primer historiador de las pandemias, ya que sus predecesores se vieron constreñidos a las más locales epidemias. Las pandemias por sí solas no bastan para engendrar la noción del fin del mundo o de los tiempos; pero cuando la religión la ha propuesto a nuestro pavor previamente, tarde o temprano forjarán una alianza inquebrantable con esta. Quizás sea pura casualidad que la expansión de la primera gran pandemia de Occidente coincidiera con la difusión de su primera religión agresivamente proselitista, pero no deja de haber una cierta seducción metafórica en esta asociación entre cristianismo y peste (la idea hubiera sido del agrado de Nietzsche, probablemente).

El carácter azaroso o impredecible de la pestilencia, que fue en sus predecesores ocasión de negar toda sombra de intervención divina, es en Procopio argumento para subrayar la vanidad de la ciencia de los hombres, e invocar a aquella como única explicación posible. Ya no solo el envío de la enfermedad, sino también su curso en cada cuerpo, y la suerte final de cada individuo, obedecen a Su divino capricho:

> Pues bien, hasta aquí a todos los afectados por la enfermedad les venía a pasar casi lo mismo. Pero, a partir de ahí, no soy capaz de decir si la diferencia de síntomas radicaba en la diversidad de constituciones físicas o en la voluntad de Aquel que mandó ese mal. […] De tal modo que no había ninguna causa de esta enfermedad que pudiera ser comprendida por el razonamiento humano, pues en todos los casos la recuperación se producía la mayor parte de las veces de una forma impensada.

Otro aporte de Procopio, o tal vez del cristianismo, es el de una causalidad sobrenatural alternativa, ya no divina sino demoníaca, que

alcanzará su apogeo a lo largo de la segunda pandemia europea de los siglos XIV a XVII, con sus cazas de brujas, untadores[8] y judíos:

> Muchos vieron unas apariciones fantasmales con forma de seres humanos, de diverso aspecto, y todos los que se las encontraban creían que eran golpeados por ese hombre que les salía al paso en cualquier punto de su cuerpo. Y, nada más haber visto la aparición, al momento eran atacados por la enfermedad. Pues bien, al principio, los que se habían encontrado a estas apariciones intentaban alejarlas de sí repitiendo los nombres más sagrados y conjurándolas de otros modos, como cada cual podía; sin embargo no conseguían absolutamente nada, porque muchísima gente, aun refugiándose en los templos, moría. […] En ciertos casos no fue así como sobrevino la peste, sino que algunos tuvieron soñando una visión en la que les parecía que estaban sufriendo el mismo trato por parte de uno que se encontraba a su lado, o que oían una voz que les anunciaba que estaban ya inscritos en la lista de los muertos.

La pregunta por el origen de la epidemia es solidaria con aquella sobre su forma de propagación; más puntualmente, con la aceptación o negación de la idea del contagio. Para nosotros, en la actualidad, es una idea tan instalada que parece natural y hasta inevitable, pero vale la pena recordar que recién a fines del siglo XIX fue aceptada sin reservas por la ciencia médica. Esto se debía en parte a que la comprobación empírica —que las personas se enfermaban por el contacto con otras personas— no podía acompañarse de una explicación y una teoría: ¿qué era, exactamente, lo que pasaba de unas a otras? ¿Un vapor, un veneno, alguna criaturita invisible? La aceptación de la idea del contagio dependerá en buena medida de la etiología de la dolencia: este es más evidente cuando se da por contacto de persona a persona, como en el caso de la influenza o el actual covid-19, que cuando es a través del agua o de algún vector animal como el piojo, la pulga o el mosquito; las más aterradoras serán sin duda las que pueden seguir una u otra vía, como la peste. Pero también depende —y muchas veces de modo más estrecho— de la fe religiosa o médica. En la Grecia del período clásico, la idea del contagio no estaba reñida con la religión, pero sí con los postulados de la ciencia hipocrática; aun así, Tucídides la admite sin reservas, y su descripción por momentos parece solazarse en la *hubris* de los médicos

cuya poca fe en el contagio no les impide morir por este:

> Los médicos no acertaban el remedio, porque al principio desconocían la enfermedad, y muchos de ellos morían los primeros al visitar a los enfermos. […] Por otra parte, la dolencia era tan contagiosa, que atacaba a los médicos. A causa de ello muchos morían por no ser socorridos, y muchas casas quedaron vacías. Los que visitaban a los enfermos morían también como ellos...

Procopio, por su parte, partiendo de la misma comprobación —el carácter errático e impredecible de la enfermedad—, la niega con pareja certidumbre:

> Ni médicos ni particulares contraían este mal por contagio de los enfermos o de los fallecidos, porque muchos que constantemente estaban enterrando o atendiendo a personas sin ninguna relación con ellos resistían, contra lo que cabía esperar, prestando este servicio, mientras que a muchos otros los atacaba inexplicablemente la enfermedad y morían en seguida.

Pero el cristianismo nunca llegará a negar la noción del contagio doctrinariamente; a lo sumo puede ignorarlo cuando entra en conflicto con sus ritos: los servicios religiosos requieren la reunión de los cuerpos, y las misas y las procesiones celebradas para aventar la peste pueden contribuir perversamente a propagarla, como incluso el ferviente católico Alessandro Manzoni reconoce en su novela *Los novios* (1827/1842) al evaluar los dudosos beneficios de la que atraviesa Milán en 1630:

> Al día siguiente, justo mientras reinaba la presuntuosa confianza, es más, en muchos una fantástica seguridad de que la procesión debía de haber atajado la peste, las muertes aumentaron, en todas las clases, en todas las partes de la ciudad, hasta tal extremo, con un salto tan repentino, que no hubo quien no viera la causa, o la ocasión, en la procesión misma.

En las naciones islámicas el contraste fue aún más agudo: la ortodoxia religiosa descartaba la idea del contagio, considerándolo una superstición a la par de la creencia en la brujería y los malos

agüeros, y atribuía al Profeta la sentencia: “No hay contagio”. Los líderes espirituales se encargaban de refutar, mediante la lógica, la evidencia de los sentidos: si el beduino observaba que sus camellos se contagiaban unos de otros, el imán lo rebatía con la pregunta: “¿Y de quién se contagió el primer camello?”. Quedaba por conciliar, como también en las naciones cristianas, la idea de un Dios justo y omnipotente con Su mala costumbre de someter a los creyentes a la indiscriminación de la peste: hacia fines del siglo VIII los teólogos encaran el problema y lo elucidan de la siguiente manera: la peste era un castigo para el impío pero una recompensa para el creyente, que al morir por esta se convertía en mártir e iba directamente al cielo, como los que morían combatiendo por Alá, sin necesidad de aguardar el día del Juicio. Pretender evitar el contagio, o escapar de él, era un presunción y una impiedad: “Mírenlo, pretende huir de Dios a lomos de un burro”, se burla el eminente Nâfi‘ ibn Jubayr de un hombre que huye de al-Basra durante una epidemia.[9] “Los mahometanos, llevados por su principio de predestinación, niegan todo valor al contagio”, apunta Daniel Defoe hacia el final de su *Diario del año de la peste* (1722).

La noción de la peste como castigo divino está inequívocamente sancionada por la Biblia, en la historia de las diez plagas de Egipto, enviadas por Yahvé cuando el faraón se niega a liberar a los judíos; en amenazas varias (“Traeré sobre vosotros espada vengadora, en vindicación del pacto; y si buscareis refugio en vuestras ciudades, yo enviaré pestilencia entre vosotros, y seréis entregados en mano del enemigo”. [Lev. 26, 25, Reina Valera, 1960]) y —como profecía— en el Libro de Revelación, en el que la Peste aparece cabalgando junto a los otros tres jinetes del Apocalipsis: la Muerte, la Guerra y la Hambruna. Estando como estamos escritos por las sagradas escrituras, no es de asombrarse que los apareados fantasmas de la culpa y la peste hayan tenido abundante progenie, desde los predicadores que aterran a sus feligreses en las novelas de Daniel Defoe y Albert Camus hasta los flagelantes de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman. Pero nunca es la peste la que engendra la noción de culpa y castigo, sino la religión misma, que luego se vale de la peste para justificar sus

advertencias. Aunque la noción de la enfermedad como castigo enviado por Dios o los dioses sea común a muchas y muy diversas culturas, no es de ningún modo universal: las que podrían caracterizarse como animistas apuntan más bien a la acción malévola de espíritus, demonios o hechiceros: de su tiempo entre los indios, Martín Fierro evoca la triste suerte de aquel "gringuito cautivo *que siempre hablaba del barco* y lo augaron en un charco / por causante de la peste". Muchas culturas animistas no conciben ninguna enfermedad como proceso natural, atribuyéndolas siempre a la acción deliberada de algún hechicero imbuido del poder dual de causar enfermedades y de sanarlas. Si bien comparten su carácter sobrenatural, la causalidad demónica y la divina difieren en que la primera es indiferente a la moral: quien envía la enfermedad o la epidemia es un ser malévolo que quiere causar daño; ya no se trata de asumir la culpa y aplacarlo, sino de luchar contra él y derrotarlo; hay daño pero no culpa ni castigo. El famoso *xo'on* (chamán) selk'nam Tenenesk, que vivió en Tierra del Fuego a fines del siglo XIX y principios del XX, se quejaba de que su ciencia era impotente ante el daño enviado por los *xo'on* de los *koliot* (los chamanes o hechiceros de los blancos), pero nunca se le ocurrió postular que su gente estaba siendo castigada por dioses o espíritus algunos.

Pero no siempre la epidemia es amenaza o pena; también puede ser un premio: depende de a quién le toque, básicamente, y qué garantías le ofrezcan a uno. Yahvé, en el Libro del Éxodo, ordena a los hebreos cautivos en Egipto sacrificar corderos y marcar con su sangre los postes y dinteles de sus moradas para que la décima plaga, la peste que acabará con todos los primogénitos de Egipto, siga de largo sin tocarlos. Con garantías como las que promete el Salmo 91 ("Él te librará del lazo del cazador, de la peste destructora. / […] No temerás el terror nocturno, ni saeta que vuele de día, *ni pestilencia que ande en la oscuridad, ni mortandad que en medio del día destruya.* Caerán a tu lado mil, y diez mil a tu diestra; mas si a ti no llegará" [Reina Valera, 1960]) la peste no solo deja de ser aterradora, sino que se convierte en una amiga. Los siempre dudosos guiones para una guerra bacteriológica, en los cuales una nación vacuna a toda su población

para luego desencadenar sus virus o bacilos sobre la nación enemiga, son las versiones seculares de esta fantasía, por ahora, por suerte, actualizadas apenas en el cine y la literatura, donde inevitablemente algo sale mal, y los que iniciaron la guerra terminan sucumbiendo en ella.

La obra de ficción que mejor supo aprovechar esta figura de la 'peste amiga' fue sin duda *La guerra de los mundos* (1897) de H. G. Wells, en la cual nuestro planeta es invadido por los marcianos, que nos abruman con su superioridad tecnológica y nos cosechan como verduras hasta que, fracasados todos los intentos de resistencia, somos salvados por los mismos gérmenes que hasta ese momento no habían hecho más que complicarnos la vida: los invasores resultan "destruidos por las bacterias de la corrupción y de la enfermedad, contra las cuales no tenían defensas, […] derrotados —después que fallaron todos los inventos del hombre— por los seres más humildes que Dios, en su infinita sabiduría, ha puesto sobre la Tierra".[10]

Según Wells, su libro nació de una conversación con su hermano Frank. Paseaban ambos por los apacibles prados de Surrey cuando este comentó:

> "Suponte que unos seres de otro planeta cayeran del cielo de repente", dijo, "¡y empiezan a darnos con todo lo que tienen!". Tal vez habíamos estado hablando del descubrimiento de Tasmania por parte de los europeos —¡un desastre aterrador para los pobres tasmanos! No me acuerdo. Pero ese fue el punto de partida.[11]

De modo análogo a los selk'nam de Tierra del Fuego, los walawa de Tasmania no pudieron contra las enfermedades introducidas por los blancos y la política genocida del gobierno colonial inglés, y entre 1803 y 1833 su población descendió de unos 5.000 a apenas 300; hacia 1876 ya no quedaban más que sobrevivientes dispersos. Wells alude a su suerte en el primer capítulo de la novela:

> Antes de juzgar [a los marcianos] con excesiva severidad debemos recordar la destrucción completa y despiadada que nuestra propia especie ha traído no solo a los desaparecidos bisontes y dodos, sino también a las razas inferiores. Los

> tasmanos, a pesar de su aspecto humano, fueron barridos de la faz de la tierra por la guerra de exterminio de los inmigrantes europeos, en el transcurso de cincuenta años. ¿Somos acaso apóstoles de la misericordia, como para quejarnos si los marcianos nos hicieron la guerra en ese mismo espíritu?

Para un escritor popular inglés de fines del siglo XIX, no eran muchas las posibilidades mentales y emocionales de condenar el colonialismo abiertamente, caso que Wells se hubiera propuesto hacerlo. Aun así, su fábula pone al omnipotente Imperio británico en la situación de pueblo invadido, humillado y sometido a genocidio, que deberá su salvación no a su propio genio o coraje sino a las criaturas más 'primitivas' de la creación, las bacterias y los microbios, con lo cual su novela puede leerse, hoy, como fábula, además de anticolonial, ecologista. La pregunta de por qué no son los gérmenes marcianos los que aniquilan a los seres humanos, ayudándolos en su conquista como bacterias y virus ayudaron a los europeos en la suya, es salvada hábilmente por el autor: no hay bacterias en Marte, nos dice. Así, su novela permite imaginar una historia alternativa a la de la conquista: ¿qué si hubieran sido los europeos los aniquilados por los microorganismos de los arahuacos, los walawa y otros pueblos colonizados, no solo en las tierras invadidas, sino también en las suyas propias? ¿Hubieran, eventualmente, incas, mayas y aztecas conquistado Europa?

En la colección de cuentos que detallan cómo los norteamericanos arruinan por segunda vez un nuevo mundo, *Crónicas marcianas* (1950), Ray Bradbury invierte la dirección de la conquista de Wells pero con los mismos resultados: tras la llegada de sendas expediciones humanas a Marte el virus de la varicela acaba con la civilización marciana, así como los de la viruela y el sarampión habían acabado con las americanas nativas. En el relato "Mientras siga brillando la luna", uno de los recién llegados reflexiona sobre la hecatombe que su arribo inadvertidamente ha desencadenado:

> Spender se volvió y sentándose junto al fuego miró largo rato el movimiento de las llamas. "¡Varicela!, Señor, ¡parecía increíble! Una raza se desarrolla durante un millón de años, se civiliza, levanta ciudades como esas de ahí, hace todo lo que

puede por ennoblecerse y embellecerse, y luego muere. Parte de esa raza muere lentamente, dentro del ciclo de su propia existencia, con dignidad. ¡Pero el resto! ¿Ha muerto el resto de los marcianos de una enfermedad de nombre adecuado o de nombre terrorífico o de nombre majestuoso? ¡No, por todos los santos, no! ¡Tenía que ser varicela, una enfermedad infantil, una enfermedad que en la Tierra no mata ni a los niños! No, eso no está bien, no es justo. ¡Es como decir que los griegos murieron de paperas, o los orgullosos romanos, de pie de atleta en sus hermosas colinas!".[12]

Junto con la causalidad divina, las sucesivas epidemias de la Edad Media y el Renacimiento europeos renovaron la popularidad de la mágica y demoníaca, y con cada vez mayor frecuencia y furia las visitaciones de la peste fueron atribuidas a brujos y brujas, judíos y extranjeros. Manzoni, en su novela *Los novios* y sobre todo en el ensayo que se desprende de esta, *Historia de la columna infame* (1843), inmortalizó la figura de los untadores, siniestros personajes que se habrían dedicado a esparcir deliberadamente la peste, espesándola en cocinas secretas para untar con ella manijas, puertas y bancos de iglesia; a uno de los novios del título, Renzo, le basta con apoyarse en el aldabón de la casa donde esperaba encontrar a su amada, golpearlo insistentemente y colgarse de él desconsolado para que los paseantes empiecen a los gritos "¡Al untador! ¡Al untador!" y estén a poco de lincharlo. La literatura de la peste, por abundar en ejemplos europeos, suele tratar apenas someramente la devastadora mortandad desatada en América por las enfermedades importadas como la viruela, el sarampión y la tuberculosis, que mataron muchos más americanos nativos que la empresa bélica: quienes todavía hoy se asombran de la fácil conquista por parte de algunos puñados de españoles de los grandes imperios azteca e inca se olvidan de que fueron los virus los que hicieron la mayor parte del trabajo por ellos. A la llegada de Colón la población nativa de La Española oscilaba entre el cuarto de millón y el millón según las fuentes, pero todas coinciden en que hacia 1516 había descendido a menos de quince mil. No hay indicios de que en este caso se haya tratado de contagio deliberado, como sí los hay —y bien documentados— en el de Jeffery Amherst, primer gobernador general británico del Canadá, bajo cuyas órdenes se

repartieron mantas infectadas de viruela a los indígenas alzados en 1763: toscos pero eficientes precursores de la guerra bacteriológica. Los fantásticos untadores de Manzoni pueden haber sido urdimbres y víctimas de la superstición popular en la Milán de 1630; en la América de la Conquista fueron bien reales, y eran los victimarios.

Suele invocarse el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, que retrata la última gran epidemia de peste bubónica en afectar Londres, la de 1665, como una obra donde esta se presenta sistemáticamente como castigo divino. Es verdad que la palabra más utilizada por el autor para referir la epidemia es "visitación", en el sentido bíblico de 'plaga enviada por Dios como castigo'; pero las primeras páginas, que su narrador H. F. dedica a la llegada de la peste a Londres y su progreso en principio errático por las distintas parroquias de la ciudad, con cuadros detallados, cifras y estadísticas, no hacen ningún planteo sobre los pecados de la ciudad ni el condigno castigo divino; el lenguaje mantiene su distancia, el tono es burocrático y las metáforas están ausentes: la peste "regresa" a Holanda, "fue traída" desde el Levante, se sospechaba en febrero que ya "estaba" entre la gente, y pronto se "expande" por la ciudad desde el oeste (faltan los reveladores términos metafóricos y morales que hacen que la peste "se abata", "caiga sobre", "azote", "castigue", "arrase" *etc.* etc.). Recién a las ocho páginas, más o menos, hace Dios su aparición, y eso en las reflexiones del protagonista, quien dudando entre huir al campo, como le recomienda su hermano, o permanecer en la ciudad, decide atender a las señales de la Providencia divina: interpreta los diversos impedimentos prácticos que van surgiendo —un criado que lo abandona, la dificultad de procurarse un caballo— como señales de que esta lo prefiere en Londres, y recurre a la bibliomancia —abrir las Escrituras al azar, a ver si puede aplicar a su caso particular lo que dicen— para confirmar su diagnóstico: como guiados por la mano de Dios, sus ojos caen sobre el ya citado Salmo 91, el niño mimado de todos los sermones de tiempos de peste. Interrogar a la Providencia divina no es lo mismo que consultar un oráculo: a diferencia del destino, que puede haber determinado nuestra destrucción, aquella es una potencia benéfica, ya que el Dios cristiano no puede querer que

nos perdamos y las tribulaciones que nos envía son avisos o pruebas, de ahí que nuestra respuesta no pueda ser ni la resignación ni el fatalismo, sino la pregunta de qué es lo que Dios espera de nosotros, y la acción consecuente. En la novela, es el hermano de H. F. el encargado de diferenciarla de la "presunción" de los mahometanos, quienes sostenían que ponerse a resguardo de la peste suponía no confiar en Alá y así morían por millares. Aun así, H. F. decide quedarse en Londres, aunque su modo de justificarse no es asertivo y profético, sino titubeante y tentativo: "[por] las señales que *yo creía* me llegaban del Cielo, y que *yo tomaba como* una directiva para arriesgarme, *me pareció* que teniendo *lo que podría llamarse* una directiva a quedarme, *podía suponer* que incluía la promesa de preservarme si la obedecía" (mis subrayados). Pero unas doscientas páginas de horrores más tarde rectificará:

> Aunque en mi caso la Providencia pareció orientar mi conducta a proceder de otra manera, es mi opinión, y esto se los dejo como receta, *que la mejor medicina contra la peste es salir corriendo.* Sé que muchos se dijeron, Dios es bien capaz de mantenernos a salvo en medio del peligro, y de alcanzarnos cuando nos creemos a salvo, y así muchos miles se quedaron en la ciudad, y así sus cuerpos fueron llenando las fosas comunes, carrada tras carrada (subrayados del autor).[13]

En otros momentos, notablemente cuando se enfrenta a una banda de sujetos irrespetuosos y blasfemos que paran en una taberna que da a la fosa común de Aldgate, donde se dedican a beber y burlarse de los lamentos y las devociones de los que llegan hasta allí acompañando a sus muertos, H. F. primero los reconviene con mesura y luego, ante la catarata de burlas e insultos ("¿Y qué haces tú fuera de tu tumba? ¿Por qué no te quedas en casa diciendo tus oraciones, mientras esperas el carro de los muertos?".), los amenaza con el castigo divino, y no cesa en sus invocaciones de Dios hasta que este parece atenderlas: "Y así siguieron durante tres o cuatro días […] hasta que uno por uno fueron arrastrados a la gran fosa".

Pero el escepticismo de H. F. crece cuando pasa de Dios a sus autoproclamados representantes terrenos: desconfía de los profetas que andan desnudos por las calles de Londres, vaticinando el fin de la

ciudad; de las viejas que interpretan los sueños premonitorios; de los astrólogos que invocan la conjunción de los planetas y no aciertan ni con el pronóstico meteorológico; de quienes "escucharon voces que nunca hablaron, y vieron visiones que nunca aparecieron"; se esfuerza por discernir el ángel con la espada llameante que una vieja describe en la forma de las nubes, el fantasma que un hombre descubre sobre las tumbas del camposanto de Bishopsgate, pero se da por vencido; admite haber visto con sus propios ojos los dos cometas que precedieron a los sucesivos desastres de la peste de 1665 y el gran incendio de 1666, y aunque contempla la posibilidad de que se trate de anuncios divinos, "sabía, también, que los astrónomos dan a tales cosas causas naturales". Más importante, cuestiona a los predicadores que aterran a sus feligreses con la amenaza del castigo divino, en lugar de consolarlos y calmarlos:

> Tampoco puedo absolver a esos clérigos que en sus sermones hundían, antes que elevaban, los corazones de sus oyentes. Muchos de ellos sin duda lo hacían para fortalecer la resolución de la gente, y especialmente para avivar su arrepentimiento, pero sin duda no obtuvieron el resultado que buscaban, al menos no en proporción al daño ocasionado; pues así como Dios a través de las Escrituras nos atrae mediante invitaciones y llamados a acercarnos a Él y vivir, antes que por el terror y el azoramiento, debo confesar que pensé que los clérigos deberían haber hecho lo mismo, imitando en esto a nuestro bendito Dueño y Señor, cuyo Evangelio entero está colmado de declaraciones del Cielo sobre la misericordia de Dios, y Su disposición a recibir penitentes y perdonarlos…

Esta constante vacilación, o mejor dicho vaivén, entre la causalidad natural y la divina culmina en una transacción que, sin renunciar a la idea de una sanción divina del mal, abre las puertas a la indagación racional y científica:

> No quisiera yo disminuir el terror de los juicios de Dios, y el debido respeto a su Providencia; […] sin duda una visitación como esta es un azote del Cielo sobre la ciudad, país o nación sobre las cuales cae y un mensaje de su venganza […] y es para instaurar el terror de Dios en la mentes de los hombres en tales ocasiones, no para disminuirlo, que he tomado estos apuntes […].
> Pero cuando hablo de la peste en tanto dolencia que surge de causas naturales,

> corresponde considerarla en tanto es realmente propagada por medios naturales; no pierde su condición de Juicio por estar bajo la guía de causas y efectos humanos; pues así como el poder de Dios ha creado el esquema de la naturaleza y la mantiene en su curso, sus actos en el terreno humano, sean de misericordia o justicia, seguirán como medio habitual la vía de las causas naturales, reservándose la potestad de actuar de modo sobrenatural si lo considera conveniente.

Son tiempos de cambio: la inoculación contra la viruela (variolización) había sido introducida en Inglaterra un año antes, en 1721, desde el Medio Oriente, donde ya era practicada desde tiempo antes; a finales del siglo Edward Jenner desarrollaría contra la misma enfermedad la primera de todas las vacunas conocidas. Aun así, Dios vuelve por sus fueros sobre el final, cuando la epidemia pierde fuerza:

> No fue el efecto de una nueva medicina que se hubiera encontrado, ni del descubrimiento de una nueva cura, […] sino que evidentemente provenía de la secreta mano invisible de Aquel que en un principio había enviado la enfermedad sobre nosotros como un juicio. […] Que los filósofos traten de explicarlo con razones naturales y se afanen por disminuir la deuda que tienen con su Creador, el hecho es que aun los médicos que no tenían el menor rastro de espíritu religioso se vieron obligados a admitir que era algo sobrenatural, y que desafiaba toda explicación.

Pueden extraerse muchas, muchísimas citas sobre el origen divino de la peste en el *Diario* de Defoe, pero un texto siempre es más que la suma de sus citas. Si bien H. F. se la pasa postulando la participación de la divinidad de principio a fin, esta no interviene en la trama, es decir, en el curso de la peste, como sí sucede en la *Ilíada* y en *Edipo rey*. No se revela ningún pecado, ni individual ni colectivo, cuya expiación conduzca al fin de la epidemia; no hay culpa secreta que, al ser revelada, aplaque el castigo. La causalidad narrativa no se ve afectada por la presencia o prescindencia divinas; todos claman por Dios, pero Este se abstiene de participar en la acción de la novela. La peste se va como vino, misteriosa, caprichosamente: si Dios la envió por los muchos pecados de la gente, nunca queda claro cuáles eran; si Dios decidió retirarla, no es por nada que hayan hecho para redimirse: Dios se habrá cansado, o considerado que ya habían tenido suficiente.

El vaivén del *Diario* de Defoe se vuelve tránsito o evolución en *La peste* (1947) de Albert Camus: el padre Paneloux pronuncia, cuando la peste ya es un hecho y la ciudad de Orán está aislada del resto del mundo, un sermón en el que fulmina a sus feligreses y los acusa de ser causantes y merecedores de la epidemia: "Hermanos míos, habéis caído en desgracia; hermanos míos, lo habéis merecido". La peste del padre Paneloux no es indiscriminada ni igualadora; porque es enviada por Dios, elegirá a sus víctimas:

> En las inmensas trojes del universo, el azote implacable apaleará el trigo humano hasta que el grano sea separado de la paja. Habrá más paja que grano, serán más los llamados que los elegidos. […] Dios, que durante tanto tiempo ha inclinado sobre los hombres de nuestra ciudad su rostro misericordioso, cansado de esperar, decepcionado de su eterna esperanza, ha apartado de ellos su mirada…[14]

Y ahora el padre Paneloux, su intérprete y vocero, los aterroriza con imágenes del "ángel bueno" marcando las casas para que el "ángel malo" las golpee con su venablo de cazador:

> De las casas salían tantos muertos como golpes recibían del venablo. […] Acaso en este instante mismo, su dedo apunta a vuestra puerta, el venablo suena en la madera, y en el mismo instante, acaso, la peste entra en vuestra casa, se sienta en vuestro cuarto y espera vuestro regreso […] La mano que os tenderá, ninguna fuerza terrestre, ni siquiera, sabedlo bien, la vana ciencia de los hombres, podrá ayudaros a evitarla.

Pero las ardientes palabras del padre Paneloux dejan frío al doctor Rieux, que no solo es el representante de "la vana ciencia de los hombres", sino, además, el barómetro moral de la novela:

> He vivido demasiado tiempo en los hospitales para gustarme la idea del castigo colectivo. […] Paneloux es hombre de estudios. No ha visto morir bastante a la gente, por eso habla en nombre de una verdad. Pero el último cura rural que haya oído la respiración de un moribundo pensará como yo. Se dedicará a socorrer las miserias más que a demostrar sus excelencias,

dirá en un principio y luego, más sucintamente, cuando se entere de que Paneloux se ha sumado a las brigadas de voluntarios que luchan contra la peste, “me alegro de ver que es mejor que su sermón”.

La experiencia de asistir juntos a las etapas del martirio de un niño que muere de peste —secuencia en la que Camus compite con los dos grandes virtuosos de la agonía infantil, Dickens y Dostoievski, y no sale mal parado— acerca a los dos hombres, y Rieux acepta la invitación de Paneloux a escuchar su segundo sermón: su presencia es índice de que este es el que debemos tomar en serio. Esta vez Paneloux habla “con un tono dulce y más meditado que la primera vez”, y vacilando, y ya no dice ‘vosotros’ sino ‘nosotros’:

> No hay que intentar explicarse el espectáculo de la peste, sino intentar aprender de ella lo que se puede aprender. […] Respecto a Dios había unas cosas que se podían explicar y otras que no […] El sufrimiento de un niño es humillante para la mente y el corazón, pero precisamente por eso hay que pasar por ello; el sufrimiento y la muerte de un niño son imposibles de comprender, y lo único que nos queda es quererlos.
> [El cristiano] elegirá creer en todo para no verse reducido a negar todo […]. No se puede decir: “Esto lo comprendo, pero esto otro es inaceptable”. Hay que saltar al corazón de lo inaceptable que se nos ofrece, justamente, para que podamos hacer nuestra elección.

En esta escena el padre Paneloux dialoga con Iván Karamazov, quien por considerar inaceptable a un Dios que permite el sufrimiento de los niños terminará ‘negándolo todo’ y consintiendo en el asesinato de su padre; Iván niega a Dios a partir de una consideración abstracta del sufrimiento infantil, pero será su hermano Aliosha, el novicio, quien tendrá la fuerza de acompañar los últimos momentos del pequeño Iliúshechka y a su desconsolado padre.

“La religión del tiempo de peste no podía ser la religión de todos los días”, reflexiona el doctor Rieux. Paneloux ya no habla como un hombre que presume de haber interpretado la voluntad divina; no habla desde la certeza, sino desde la incertidumbre; más importante, ha dejado de lado las hipotéticas causas de la peste, y se ha concentrado en sus efectos. En el curso de dos sermones apenas, el

padre Paneloux ha pasado de la moral cristiana a la ética existencialista. Poco después de pronunciado este sermón, cae enfermo y muere, aunque sus síntomas no coinciden con los de la peste.

El giro del padre Paneloux es solidario, no solo con el que tiene lugar en la novela, sino con el que esta efectúa en la literatura —y por ende, el pensamiento— sobre la peste. La pregunta deja de ser '¿cuál es la causa de la peste, y qué debemos hacer para evitarla?' y se convierte en '¿qué hacer cuando la peste llegue?'. Porque la peste llegará siempre, como en estos días hemos descubierto: puede que Camus haya estado hablando principalmente de la guerra, o de las tiranías, que nunca se irán del todo; pero la salvedad vale también para la peste: pasada la edad dorada del erradicacionismo, en estos días en los que el mundo es Orán, estamos entendiendo que las pestes también pueden llegar para quedarse, y que lidiar con ellas implica, entre muchas otras cosas, aprender a convivir con ellas.

Se podría pensar que la lógica y la retórica de la venganza y el castigo son cosa del pasado, de la historia de la peste apenas, y hoy no son más que usos figurados, meras metáforas, pero las metáforas, como nos recuerda Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1975), nunca son 'meras': modelan nuestro pensamiento y sentimiento, rigen nuestros actos y nuestras réplicas. La metáfora de la culpa y el castigo no ha desaparecido, sino que ha cambiado de sujeto, y objeto. El film *Contagio* (2011) de Steven Soderbergh comienza, algo enigmáticamente, con un letrero que nos informa que estamos ante el "Día dos" de lo que inmediatamente se revelará como el vertiginoso conteo de la propagación de una pandemia; en ese día dos la paciente cero, interpretada por Gwyneth Paltrow, hace honor al título de la película jugando y cenando en un casino de Macao, tomando el avión de regreso a Minneapolis, con escala en Chicago para encontrarse con un examante, y llega finalmente a casa, donde sigue contagiando a troche y moche hasta que muere. En una interesante nota escrita a comienzos de la actual pandemia se hacía especial hincapié en el hecho del adulterio: "La primera infectada que desencadenó la pandemia no es alguien inocente sino que tiene una falla moral. Se trata desde luego de una actualización de la admonición bíblica: la

plaga es un castigo por nuestros pecados".[15] La conjetura, recuerdo, me resultó, además de desmesurada (¿acaso Gwyneth Paltrow es Eva, que el mundo entero debe pagar por su pecadillo?) un tanto *vieja*: es el tipo de cosas, recuerdo haber pensado, que nos parecían importantes antes de la pandemia: cuando esta llega uno se da cuenta de que la moralidad importa bastante menos que la mortalidad. Además, Steven Soderbergh es un director sofisticado e inteligente, poco dado a propalar la moralina del *Bible Belt* estadounidense, como prueban películas como *The Limey, Traffic* y *Che*: ¿No sería el desliz de Gwyneth Paltrow una de esas pistas falsas a las que era tan afecto Hitchcock, conocidas en inglés como "*red herrings*", sembradas en nuestro camino para que la verdadera revelación, cuando llegue, nos agarre desprevenidos y nos deslumbre? Así parece indicar el final de su película, que nos muestra, bajo el largamente esperado anuncio "Día uno", una topadora tirando abajo algunas palmeras en una selva tropical y algunos murciélagos que huyen de las palmeras caídas, uno de los cuales se refugia en un criadero de cerdos y deja caer al suelo un trozo de fruta que será engullida por un cerdo que al punto será faenado y cocinado en el restaurante del casino donde Gwyneth Paltrow se sacará fotos abrazada al cocinero antes de tomar un avión para volver a casa, acostándose con su examante de camino. El inicio de la pandemia, como se ve, no tuvo demasiado que ver con el desliz de Gwyneth Paltrow (si la hubiera contagiado el amante, todavía), y el pecado, si lo hubo, sí nos involucra a todos: consiste no tanto en comer del fruto prohibido, sino en tirar abajo el árbol que lo sustenta.

Creer que detrás del virus hay un Dios airado, o una Naturaleza ofendida, pueden ser, como dijo Borges en otro contexto, "desesperaciones aparentes y consuelos secretos";[16] lo más aterrador es aceptar que detrás del virus no hay nada, que la 'marcha del progreso' y la intrincada articulación de una civilización planetaria pudieron ser detenidas y alteradas por un retazo de ARN que ni siquiera tiene la delicadeza de ser del todo un ser viviente. Detrás de la máscara de la peste no está Dios sino el vacío, como descubren los aterrados cortesanos de "La máscara de la muerte roja" de Edgar Allan Poe. La amenaza nuclear, que tuvo el honor de preceder a esta como

fuente de nuestros desvelos, nos obligaba a considerar nuestra estupidez, pero también nuestro poder (¡somos capaces de destruir el planeta!); esta, nuestra insignificancia e impotencia. Es un nuevo recordatorio de que no somos el centro del universo, y de que este no fue hecho para nosotros, ni siquiera para hacernos pasar un mal rato. Frente a la amenaza de un caos sin intenciones ni sentimientos da cierto alivio imaginarlo regido por la mano de una deidad vengadora u ofendida, que se puede aplacar con dádivas y sacrificios. Nuestra mente ha aceptado, si bien a regañadientes, el desorden copernicano, pero nuestros sentimientos e inconsciente siguen siendo antropocéntricos.

1 Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, II, VIII. Barcelona, Orbis, 1986. Todas las citas corresponden a esta edición, cotejada con la versión inglesa de Richard Crawley: www.gutenberg.org

2 Véase James Longrigg, "Epidemics, ideas and classical Athenian society" en Terence Ranger y Paul Slack (eds.), *Epidemics and Ideas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

3 Tito Lucrecio Caro*, De la naturaleza de las cosas*, libro VI, vv. 126-128. Traducción de José Marchena. Disponible en: www.cervantesvirtual.com

4 De ahí el título que Stephen Greenblatt dio a su libro sobre el redescubrimiento del manuscrito de Lucrecio durante el Renacimiento: *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 2014. Traducción de Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya.

5 Tito Lucrecio Caro, *op. cit.*, libro VI, vv. 1608-1620.

6 Véase Frank G. Snowden, *Epidemics and Society*, New Haven, Yale University Press, 2019.

7 Procopio de Cesarea, *Historia de las guerras*, libro II, Madrid, Gredos, 2000. Traducción de Francisco Antonio García Romero. Todas las citas corresponden a esta edición.

8 Así se denominaba, en la Milán del siglo XVII, a quienes habrían esparcido deliberadamente la peste.

9 Véase Lawrence Conrad, "Epidemic disease in formal and popular thought in early Islamic society", en Terence Ranger y Paul Slack (eds.), *op. cit.*

10 H. G. Wells, *The War of the Worlds.* Disponible en www.gutenberg.org. Mi traducción. Todas las citas corresponden a esta edición.

11 Citado por Bernard Bergonzi, *The Early H. G. Wells*, Toronto, University of Toronto Press, 1961. Mi traducción.

12 Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, 1955. Traducción de Francisco Abelenda.

13 Daniel Defoe, *Journal of the Plague Year,* London, Penguin, 2003. Mi traducción. Todas las citas corresponden a esta edición.

14 Albert Camus, *La peste,* Buenos Aires, Seix Barral, 1985. Traducción de Rosa Chacel. Todas las citas corresponden a esta edición.

15 Hernán Ferreirós, "Las pandemias según Hollywood, desde *Pánico en las calles* a *La peste*", *La Nación*, 7 de marzo de 2020.

16 Jorge Luis Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

2
LA PESTE LIBERADORA

En el primer capítulo de *El teatro y su doble*, titulado "El teatro y la peste", Antonin Artaud revive el viejo tópico de la peste liberadora, celebrando el carácter festivo, gozoso y orgiástico de la epidemia:

> Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban. Nadie cuida los caminos; no hay ejército, ni policía, ni gobiernos municipales […]. El hijo hasta entonces sumiso y virtuoso mata a su padre; el continente sodomiza a sus allegados. El lujurioso se convierte en puro. Ni la idea de una ausencia de sanciones, ni la de una muerte inminente bastan para motivar actos tan gratuitamente absurdos […] ¿Cómo explicar esa oleada de fiebre erótica en los enfermos curados, que en lugar de huir se quedan en la ciudad tratando de arrancar una voluptuosidad criminal a los moribundos o aun a los muertos semiaplastados bajo la pila de cadáveres?[17]

Es a partir de esta figura del mundo al revés, liberado por la peste de sus cadenas, que Artaud despliega su analogía entre la peste y el 'teatro de la crueldad', que era su proyecto y divisa:

> Desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

La analogía entre peste y teatro no es originalmente suya, como él mismo se encarga de recordarnos con sus citas de *La ciudad de Dios* de san Agustín: "La astucia de los espíritus malignos, previendo que iba a

cesar el contagio corporal", había escrito el obispo de Hipona, "aprovechó alegremente la ocasión para introducir un flagelo mucho más peligroso, que no ataca el cuerpo sino las costumbres" —flagelo que no es otro que el del teatro, claro. Hay entre san Agustín y Artaud una coincidencia absoluta; apenas difieren en la valoración del símil: 'el teatro es tan malo como la peste' se convierte en 'el teatro es tan bueno como la peste'.

Esta imagen carnavalesca de la peste frecuentemente se remonta, en Occidente al menos, a las danzas de la muerte de la Edad Media, en las cuales esta se presentaba con una doble faz: la de la liberadora que invita a todos a una última fiesta fraterna y la de la gran igualadora; la potencia, si no justiciera, pues pagan justos y pecadores, al menos democrática que alcanza a todos por igual: emperadores, papas, campesinas y artesanos van tomados de la mano, bailando hacia su último destino. La podemos descubrir en la danza de la muerte pintada por Bernt Notke (c. 1440-1509) en la iglesia de san Nicolás en Tallinn, Estonia, y en la serie de grabados de *La danza de la muerte* (1538) de Hans Holbein el joven, aunque si uno observa con alguna atención queda claro que los únicos que bailotean con algún entusiasmo son los esqueletos; los vivos siempre aparecen en la característica actitud del que es sacado a bailar a la fuerza. La peste se convierte, en estos cuadros, en la figura privilegiada de la muerte; *es* la muerte, podemos afirmar sin titubeos, y como tal puede pasar sin esfuerzo de la pintura al cine, como sucede en las escenas finales de *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman y en el baile y banquete de los resignados a morir en la plaza de la ciudad de Wismar en *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog. Michel Foucault, en una de las mejores páginas de su *Vigilar y castigar* (1975), resume así esta figura:

> Ha habido en torno de la peste toda una ficción literaria de la fiesta: las leyes suspendidas, los interdictos levantados, el frenesí del tiempo que pasa, los cuerpos mezclándose sin respeto, los individuos que se desenmascaran, que abandonan su identidad estatutaria y la figura bajo la cual se los reconocía, dejando aparecer una verdad totalmente distinta.[18]

Con todo lo atractiva o fascinante que pueda resultar la imagen de la peste como carnaval y como fiesta, no debemos perder de vista que Foucault la denomina una "ficción literaria". No hallaremos baile ni fiesta en la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, quien sobrevivió a la gran epidemia de Atenas de 430-429 a. C. (de fiebre tifoidea, probablemente) habiendo contraído él mismo la enfermedad; como mucho, una especie de despavorido *carpe diem*:

> Fue también causa la epidemia de una mala costumbre, que después se extendió a otras muchas cosas y más grandes, porque no tenían vergüenza de hacer públicamente lo que antes hacían en secreto, por vicio y deleite. […] Y pues la cosa pasaba así, parecíales mejor emplear el poco tiempo que habían de vivir en pasatiempos, placeres y vicios.

Tampoco hallaremos nada parecido en los demás poetas o historiadores del mundo antiguo que trataron el tema: ni en Homero, que trata de la peste que ataca el campamento griego en el Canto I de la *Ilíada*, ni en *Edipo rey* de Sófocles, que se abre con la peste que asuela Tebas, ni en la *Bibliotheca historica* de Diodoro Século, la *Historia de Roma* de Tito Livio, el poema filosófico *De rerum natura* de Lucrecio, o la *Historia de las guerras* de Procopio, que narra el inicio de la primera pandemia propiamente dicha, la de peste bubónica que se inicia en el siglo VI d. C. La imagen de la peste liberadora se revela plenamente recién en la segunda pandemia, la que eventualmente recibiría el nombre de peste negra y alcanzó Europa occidental a mediados del siglo XIV, persistiendo en sucesivas oleadas hasta bien entrado el XIX, y por eso no es de extrañar que haga su primera aparición en la literatura europea en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, aun cuando en este el jolgorio se vea matizado y algo atemperado. La estructura es conocida: diez jóvenes —tres varones y siete mujeres— deciden refugiarse en una casa de campo de la epidemia que en 1348 está devastando Florencia, y pasan los días bebiendo, comiendo y contando cuentos, uno por día durante diez días. La novela comienza con una descripción de los estragos de la peste que el autor narra en primera persona, haciendo mención de

quienes creían que

> el mucho comer y beber, y alegrarse andando, cantando y bailando, y dar satisfacción al apetito de cualquier cosa que deseasen, y reírse y regocijarse de cualquier cosa que viesen, era el verdadero remedio contra tanto mal, y así lo practicaban de noche y día cuanto podían, de una taberna a otra andando a beber sin medida y sin regla alguna, […] en medio de tanta miseria y aflicción, la autoridad de las leyes, tanto divinas como humanas, yacía derribada, sin el amparo de sus ministros y ejecutores, muertos y enfermos como los demás, o si algunos de ellos quedaban, tan menguados se hallaban de oficiales y servidores, que ni en la iglesia ni en el desempeño de la justicia podían atender al servicio de cosa alguna, divina o humana; por lo cual el tiempo peligroso y dañoso daba licencia, a cada uno, de hacer lo que quisiera.[19]

Hacia el final de la sexta jornada, Dioneo, elegido para hacer de maestro de ceremonias de la siguiente, propone que esta sea dedicada a historias de mujeres que engañan a sus maridos, y ante los reparos de algunas de las jóvenes, argumenta:

> El tiempo es tal que guardándose los hombres y mujeres de obrar deshonestamente, lícito es hablar de toda cosa. O, ¿acaso no sabéis vosotras que por la malignidad de este tiempo presente, han los jueces dejado los tribunales, y las leyes, así divinas como humanas, callan, y una gran licencia para conservar la vida ha sido otorgada a todos los hombres? Por lo cual, si algún poco se extiende vuestra honestidad en el hablar (no para que hayáis de hace mala cosa alguna, sino para deleitar a vosotras mismas, y a los otros), no veo yo ningún argumento que me obligue a concederos que algunos de ellos puedan después reprenderos.

Mijail Bajtín, en su fundacional estudio sobre la cultura de la risa, la fiesta y el carnaval, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, resume de esta manera el rol de la peste en el proyecto de la novela:

> El final de este pasaje está colmado de reservas y fórmulas suavizadoras, caras a Boccaccio, mientras que el comienzo revela con bastante justeza el rol de la peste en su proyecto: esta da el derecho a hablar de otro modo, de encarar de otra manera la vida y el mundo; todas las convenciones son anuladas, así como las leyes “tanto divinas como humanas guardan silencio”. La vida es sacada de su

orden banal, la telaraña de las convenciones es desgarrada, todas las fronteras oficiales y jerárquicas son abolidas, se crea un ambiente específico, que acuerda el derecho exterior e interior a la libertad y a la franqueza. Incluso el hombre más respetable tiene el derecho de dudar con las "calzas en la cabeza".[20]

Es sin duda la peste lo que hace posible el goce despreocupado de la vida y de los sentidos que asociamos con esta novela, y que llevaría a Pasolini a incluirla, junto con *Las mil y una noches* y *Los cuentos de Canterbury*, en su *Trilogía de la vida*; pero también es cierto que la tal liberación no se da entre quienes viven en medio de la peste y se han resignado a morir, sino entre quienes han logrado hurtarle el cuerpo. Y tampoco se la pasan de orgía en orgía, lo más atrevido que hacen es contar historias picantes, y cuando van a bañarse en las aguas de una deliciosa laguna lo hacen pudorosa y separadamente, primero las damas, con una criada que les haga de campana, y luego, cuando estas se han vestido y retirado, los caballeros.

Algo de la "actitud heroica" que celebraba Artaud puede, con un poco de buena voluntad, encontrarse en los 'monatos', los encargados de recoger a los muertos en sus carros y llevarlos a la fosa común, de *Los novios* de Alessandro Manzoni, que incluye un retrato bien documentado de la peste que asoló Milán en 1630. Estos viajan sobre las pilas de cadáveres, bebiendo y blasfemando, y salvan al héroe, Renzo, de la turba de linchadores que lo persiguen, habiéndolo tomado por uno de los untadores que según la superstición popular propagaban deliberadamente la epidemia:

—Haces bien en untar a esa canalla: úntalos, acaba con ellos, que no valen nada, sino cuando están muertos; en premio a la vida que llevamos, nos maldicen, y van diciendo que, acabada la peste, quieren hacernos ahorcar a todos. Han de acabar ellos antes que la peste, y los monatos se quedarán solos, para cantar victoria y darse buena vida en Milán.
—¡Viva la peste y muera esa gentuza! —exclamó el otro; y con este hermoso brindis se llevó la garrafa a la boca y, sosteniéndola con ambas manos, entre las sacudidas del carro, echó un buen trago.[21]

No se registran grandes jolgorios ni desmanes en los *Diarios* de

Samuel Pepys, que documentan la peste de Londres de 1665, y eso que Pepys lo anotaba todo, incluyendo los acosos a sus domésticas y su insatisfacción con el uso del preservativo; pero Pepys era más dado a los vicios privados que a los públicos, y tratándose de un respetable burgués y funcionario público no solía frecuentar los barrios bajos donde se supone que las fiestas locas ocurren, salvo cuando iba en busca de prostitutas.

Tampoco en el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, sobre la misma 'visitación' de 1665 (aunque en este caso se trata de una novela escrita posteriormente, no de un testimonio directo), encontraremos el más mínimo desborde orgiástico, liberación o descontrol dionisíaco: no hay carnaval, ni fiesta de locos, ni fraternización en la vía pública; antes bien, se imponen desde el principio la severidad y la mesura:

> La misma Corte, que entonces era alegre y lujosa, afectó cierto aire de preocupación ante el peligro público.[22] Se prohibió la puesta en escena de todas las obras y entremeses que habían empezado a representarse, al estilo de la corte francesa; las casas de juego, salas públicas de baile y locales de música que se habían multiplicado y empezaban a corromper las costumbres fueron cerradas y suprimidas; y los payasos, bufones, títeres, equilibristas y números similares que habían hechizado al pobre público ordinario cerraron sus tiendas, en las que ya no había movimiento alguno, porque otras cuestiones agitaban las mentes, y una suerte de tristeza y horror ante los acontecimientos se había instalado en todos los semblantes, hasta los de la gente común. Ante sus ojos estaba la muerte, y todos comenzaron a pensar en sus tumbas, no en el regocijo y las diversiones.

Hay sí, bastante locura, pero en modo alguno festiva: profetas desnudos que anuncian el fin del mundo, enfermos enloquecidos que se arrojan al río para escapar del tormento de las bubas, borrachos que se congregan frente a las fosas comunes para beber a la salud de las pilas de cadáveres y burlarse de la piedad de los deudos y que al cabo de dos semanas contribuyen a llenarlas con sus cuerpos. Hay también conatos de violencia popular, turbas descontentas y miedo a los saqueos, pero la peste que fue origen es también solución del problema:

> Si bien como ya he señalado la buena administración del Lord Mayor y sus oficiales de justicia hizo mucho por impedir que el furor y la desesperación del pueblo resultara en turbas y tumultos y, en una palabra, en el saqueo de los ricos por los pobres, más hicieron las carretas de la muerte: pues como ya he dicho en solo cinco parroquias murieron más de cinco mil en veinte días.

Albert Camus dedica algunas páginas de su novela *La peste* al contraste entre estas "ficciones literarias" y la experiencia vivida de sus personajes:

> La peste. La palabra no contenía solo lo que la ciencia quería poner en ella, sino una larga serie de imágenes extraordinarias que no concordaban con esta ciudad amarilla y gris [que] negaba casi sin esfuerzo las antiguas imágenes de la plaga. Atenas apestada y abandonada por los pájaros, las ciudades chinas cuajadas de agonizantes silenciosos, […] el carnaval de los médicos enmascarados durante la peste negra, las cópulas de los vivos en los cementerios de Milán, las carretas de muertos en el Londres aterrado […]. Pero este vértigo no se sostenía ante la razón.

Basta leer unas páginas de *La peste* para sentir la distancia que media entre aquellas "imágenes extraordinarias" y las suyas propias. Se trata de una novela medida, de tiempos lentos, de prosa mesurada y tranquila, que renuncia a las escenas espectaculares; cuyo teatro es una ciudad "feliz, en suma, si es posible que algo sea feliz y apagado", cuyos protagonistas son hombres y mujeres comunes, que en otras circunstancias uno estaría tentado de calificar de mediocres o grises, y su heroísmo —si cabe la palabra— radica en ocuparse de los enfermos, en llevar registros puntuales, en el permanente cuidado de no contagiar a sus semejantes:

> Nada es menos espectacular que una peste, y por su duración misma las grandes desgracias son monótonas […]. No, la peste no tenía nada que ver con las imágenes arrebatadoras que habían perseguido al doctor Rieux al principio de la epidemia. Era ante todo una administración prudente e impecable de buen funcionamiento.

No hay, en estas dos novelas, ningún goce de la peste. La peste

encierra, encapsula, aísla y deprime; las virtudes que excita no son heroicas ni superiores, sino cívicas, vecinales, tal vez un poco aburridas. Lejos de liberarnos de las convenciones y las ataduras sociales, la peste nos convierte en buenos ciudadanos, obedientes de la ley y respetuosos de las autoridades, al menos mientras estas parecen cumplir con sus deberes. Ninguna de las dos trata de cómo la peste nos libera, sino, en todo caso, de cómo podemos librarnos de la peste.

Quien sí parece saborear a pleno las delicias de la peste (de cólera, en su caso) es Gustav von Aschenbach, el héroe de *La muerte en Venecia* (1911) de Thomas Mann. Se entiende: Aschenbach es un venerado escritor abrumado por el éxito y, desde sus cincuenta años, por un título de nobleza; un hombre que, como grafica uno de sus amigos, vivió toda su vida como un puño cerrado en lugar de una mano relajada y abierta; harto de su rutina de trabajo, de su reputación y de sí mismo, decide escapar a Venecia, donde se enamora de un apolíneo adolescente polaco mientras una epidemia secreta que parece surgir de los canales putrefactos, del aire corrompido y del sol malsano se apodera de la ciudad que se hunde.

A la par que su deseo secreto, que Aschenbach intenta disfrazar de amor platónico por la belleza ideal del muchacho, lo va aflojando por dentro (pierde interés en la obra que estaba escribiendo, persigue a su amado imposible por el laberinto de las callejuelas venecianas, se pone en manos de un peluquero que le tiñe el pelo, le pinta los labios y pone colorete en las mejillas), lo van abandonando su dignidad, su rigidez, sus coartadas espirituales y estéticas, hasta que su ser entero estalla en un caliente sueño dionisíaco, bestial pero también intelectual, ya que las imágenes de su sueño no surgen de ningún atávico reservorio del alma teutona sino de las páginas de *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche:

> Comenzó sintiendo miedo, miedo y deseo y una atroz curiosidad por lo que pudiera venir. Era de noche, y sus sentidos estaban a la escucha, pues de muy lejos se acercaba un estruendo, un estrépito, una confusión de ruidos: traqueteos, estridencias y retumbar de truenos apagados […]. Él sabía una palabra oscura, pero que designaba la inminente aparición: "El dios extranjero".[23] […] Un tropel de seres humanos y animales, un torbellino, una turba frenética iba inundando la

> ladera con cuerpos y llamaradas confundidos […]. Pero el sonido de la flauta, seductor y profundo, lo penetraba y dominaba todo. ¿No lo incitaba también a él, renuente espectador de la escena, a participar en la impúdica fiesta, en la desmesura de aquel supremo sacrificio? Grande era su repugnancia, grande también su miedo, y sincera su voluntad de proteger, hasta el final, a su dios[24] contra este extraño, el enemigo jurado de la dignidad y el autocontrol. […] Los vapores, el acre hedor de los machos cabríos, el efluvio de esos cuerpos jadeantes y una bufarada como de aguas pútridas a la que se sumaba otra, también familiar, a llagas y a enfermedad acechante, le oprimían los sentidos. En su corazón retumbaban los redobles del timbal, el cerebro le daba vueltas y, presa de la furia, la ceguera y una voluptuosidad embriagadora, su alma ansió integrarse al corro del dios.[25]

En *La enfermedad y sus metáforas* (1975) Susan Sontag entiende esta 'caída' en los siguientes términos:

> En *La muerte en Venecia*, la pasión provoca el derrumbe de lo que hacía de Gustav von Aschenbach una persona singular: su razón, sus inhibiciones, su melindrería. Y la enfermedad lo disminuye aún más. Al final de la historia, Aschenbach no es más que otra víctima del cólera; degradación extrema, sucumbe a la enfermedad de la que en ese momento adolecen tantos venecianos. Cuando en *La montaña mágica* se descubre que Hans Castorp tiene tuberculosis, se trata de una promoción. Gracias a su enfermedad Hans se hará más singular, será más inteligente que antes. En una historia, la enfermedad (el cólera) es la penalización de un amor secreto; en la otra, la enfermedad (la tuberculosis) es su expresión. El cólera es el tipo de desgracia que, retrospectivamente, simplifica un yo complejo, reduciéndolo a un entorno enfermo. La enfermedad que individualiza, que pone de relieve a una persona por encima de su entorno, es la tuberculosis.[26]

El interés de Sontag en este párrafo está en distinguir las enfermedades espirituales o estéticas, como la tuberculosis, de las bajas y groseras, como el cólera o el cáncer, y este objetivo se cumple cabalmente. Lo que su lectura no captura es la felicidad o, lo que tal vez sea lo mismo, el alivio de Aschenbach de entregarse a esa pasión secreta que es su verdad profunda, la avidez con que consume la fruta prohibida, esas frutillas reblandecidas y demasiado maduras en las que el vibrión anida; el cólera no es tanto la penalización, sino la realización de su amor secreto, su manera de estar con su amado

Tadzio; análogamente, el Tchaikovsky de *The Music Lovers* (1971) de Ken Russell deliberadamente bebe agua contaminada para contagiarse el cólera y reunirse con su madre, muerta de la misma dolencia. Más que veneno, el cólera es un antídoto: esta enfermedad baja, en el sentido social y corporal, oscura y vergonzante, que afirma la primacía de las tripas sobre el espíritu, le sienta bien a Gustav von Aschenbach, con sus elevadas pero estériles aspiraciones espirituales, su represión, en su vida y en su arte, no solo de su homosexualidad, sino de todo lo que es obsceno, vulgar e instintivo; el purgante que necesitaba su personalidad (para recurrir a categorías de época) anal-retentiva: liberarse para él es aflojarse, 'ir de cuerpo'. Lejos de sumirlo en el anonimato de la epidemia, la enfermedad le permite encontrarse a sí mismo. El suyo es un caso individual y para nada representativo: no es 'un veneciano más' de los muchos que mueren por la dolencia; pero no deja de ser significativo que Mann haya decidido, o necesitado, situar la liberación personal de Aschenbach en el contexto de la epidemia: tal vez le resultara inimaginable sin ella.

"Los síntomas del amor son los mismos del cólera". La frase no desentonaría en *La muerte en Venecia*, pero pertenece a *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, y bien podría haberle servido de epígrafe a la primera, de haber sido escrita a tiempo. Tras un breve romance juvenil, Fermina Daza rechaza el amor de Florentino Ariza y se casa con el doctor Juvenal Urbino, pero aquel resuelve no darse por vencido y la espera durante cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches, hasta que la muerte del marido deja a Fermina en condiciones de reanudar la truncada relación amorosa, que se verá consumada y consolidada a bordo del vapor fluvial Nueva Fidelidad, que hace la carrera del río de La Magdalena. Al igual que en la novela breve de Mann, el amor florece en el contexto de una epidemia de cólera que en este caso nunca termina de decidirse a irrumpir en el relato, ni a afectar a ninguno de los protagonistas, ni siquiera a los personajes secundarios, pero que tampoco es mero telón de fondo: habilitadora, más que incitadora como lo fue para Aschenbach, la dolencia crea un estado de excepción en el que los amantes pueden aislarse y seguir juntos: terminado el

recorrido río arriba, cuando están a punto de subir al barco conciudadanos y conocidos, Ariza, en su carácter de director de la compañía fluvial, da la orden de izar la bandera amarilla de la peste y navegar río abajo sin tomar pasajeros. Pero una vez llegados al punto de partida, la ciudad donde viven, los amantes se enfrentan al imperativo de volver "al horror de la vida real", y Ariza da la orden de partir de nuevo. "¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo?", pregunta el capitán de la nave. "Toda la vida", responde aquel sin inmutarse, dando término con estas palabras a la novela. La peste, nos recuerda esta, tiene el poder de separarnos pero también de unirnos; puede perdernos y salvarnos, encerrarnos y liberarnos; y si amenaza con arrancarnos de la cotidianeidad y del curso habitual de nuestras vidas, a veces eso era exactamente lo que necesitábamos. El tan cacareado regreso a la normalidad anterior, que suele aparecer como el mayor anhelo de algunos atrapados por la peste, puede para otros ser la peor pesadilla.

Efecto igualmente liberador, aunque en sentido inverso, tiene la llegada de dos pestes sucesivas para Sofía, protagonista femenina de *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier: la primera, causada por unas "miasmas mefíticas" llevadas por unas naves rusas a Cuba, le saca de encima un marido adorable pero aburrido; la segunda le permite abandonar a su amante Víctor Hugues, otrora ardiente jacobino, hoy burócrata de la administración napoleónica, del cual se decepciona cuando este se aboca a restaurar en Cayena la esclavitud que había abolido en la Guadalupe y contrae el "Mal Egipcio" durante una expedición punitiva contra los negros cimarrones que han escapado a las selvas. La peste también significa una liberación para él, aunque de orden subjetivo: pide que lo entierren con su traje de Comisario de la Convención, el que le había entregado su idolatrado Robespierre, para poder imaginar que en la muerte vuelve a ser el que alguna vez fue. Pero sobrevive, para volver al escritorio donde diariamente se traiciona a sí mismo.

Al igual que sucede con Gustav, Florentino y Fermina, la liberación individual de Sofía tiene lugar en un contexto de relajación —o más bien relajo— de las costumbres, pachanga y orgía, habilitado y

propiciado por el "Mal Egipcio", traído por los soldados de las campañas napoleónicas a la ciudad de Cayena:

> Aunque los médicos afirmaran que el daño no era semejante al de la peste, dieron todos por llamarlo "el azote de Jaffa". Y en espera de él —tarde o temprano llegaría—, la lujuria se hizo una con el miedo. Las alcobas se ofrecían a quien las deseara. Buscábanse los cuerpos en la proximidad de las agonías. Se daban bailes y festines en medio de la plaga. Gastaba aquel, en una noche, lo amasado durante años de prevaricaciones. Quien había escondido luises de oro, presumiendo de jacobino, los asomaba al tapete del naipe. Regalaba Hauguard sus vinos a las señoras de la colonia que, en los cuartos de la posada, esperaban amantes. Mientras las campanas de la ciudad tocaban a funerales, sonaban, hasta el alba, las orquestas de bailes y festines, apartándose los bancos y mesas sacados a la calle para dejar pasar ataúdes…[27]

Carpentier parece sentir cierta debilidad por esta imagen festiva de la peste, ya ensayada por él en su anterior novela, *El reino de este mundo* (1949), en la cual la fiebre amarilla, tras causar la muerte del gobernador Leclerc y apurar el regreso a Europa de su célebre esposa, Paulina Bonaparte, tiene un impacto similar en los franceses de Haití, tanto sobre los viejos colonos como en las tropas francesas enviadas a sofocar la revuelta de los negros:

> La partida de Paulina señaló el ocaso de toda sensatez en la colonia. Con el gobierno de Rochambeau los últimos propietarios de la Llanura, perdida la esperanza de volver al bienestar de antaño, se entregaron a una vasta orgía sin coto ni tregua. Nadie hacía caso de los relojes, ni las noches terminaban porque hubiera amanecido. Había que agotar el vino, extenuar la carne, estar de regreso del placer antes que una catástrofe acabara con una posibilidad de goce.[28]

Pero en ambos casos la relajación moral y sexual se revela apenas como la faz farolera y cachonda de una liberación más urgente y duradera: el "Mal Egipcio" hace fracasar el proyecto de Hughes de devolver los cimarrones de Cayena a sus cadenas; la fiebre amarilla acaba con las tropas francesas enviadas por Napoleón para reimplantar la esclavitud en la isla. Poco importa si la peste vino con los europeos o los aguardaba en las playas americanas: por dos veces

les da una cucharada de su propia medicina, invirtiendo la dirección del contagio que en los inicios de la conquista les había permitido triunfar sobre los americanos nativos. No se trató de un mero regalo de la naturaleza: los negros haitianos sabían de la vulnerabilidad de los blancos y evitaron los enfrentamientos directos, acorralando a las fuerzas enemigas en las costas pantanosas hasta la llegada del verano y las lluvias, cuando las miasmas se unirían a la liza. “Tengan coraje, les digo que tengan coraje. Los franceses no podrán con nosotros acá en Santo Domingo. Al principio lucharán bien, pero pronto enfermarán y morirán como moscas”, arengaba a sus tropas Jean-Jacques Dessalines, uno de sus comandantes.[29] En una sugestiva refutación de los prejuicios racistas de la época, que tanto hicieron por adelantar la victoria de las armas haitianas (ni Napoleón, ni Leclerc, ni Rochambeau consideraron necesaria demasiada preparación material o logística contra meras “bandas de negros”), fueron los blancos quienes se abandonaron al descontrol de la peste, y los negros quienes procuraron entenderla y encauzarla. Estas primitivas formas de guerra química y bacteriológica sirvieron a la causa de la primera revolución triunfante de América Latina, la única revuelta de esclavos exitosa de la historia humana y la primera en constituir un estado independiente, que quizás no hubiera triunfado sin la ayuda del virus.

*

Las ficciones literarias o cinematográficas sobre la peste liberadora no dejan de tener su atractivo, sobre todo cuando se limitan a la literatura y el cine, o cuando queda claro que se está usando la peste como metáfora de otra cosa (del teatro, por ejemplo). Pero pueden volverse peligrosas cuando se las toma literalmente, y se proponen como curso de acción y propuesta de vida, como parece suceder en el texto escrito en los inicios de la actual pandemia, “Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir”, por la psicóloga, artista y activista boliviana María Galindo, leído en radio Deseo el 26 de marzo de 2020 y posteriormente publicado en la compilación *Sopa de Wuhan*:

> Lo que está claro es que el coronavirus, más que una enfermedad, parece ser una forma de dictadura mundial multigubernamental policíaca y militar. […] Nada más fascista que declarar una guerra contra la sociedad y contra la democracia aprovechando el miedo a la enfermedad. Nada más fascista que hacer de las casas de la gente sus cárceles de encierro. […] ¿Y qué pasa cuando el coronavirus traspasa la frontera y llega a países como Bolivia? […] Privadas y privados de pensar, en el caso boliviano la presidenta decide copiar pedazos del discurso y medidas del presidente de España y […] lanza un paquete de medidas como si estuviera sentada en Madrid y no en La Paz.[30]

Tras este diagnóstico, la autora propone la cura:

> Que la muerte no nos pesque acurrucadas de miedo obedeciendo órdenes idiotas, que nos pesque besándonos, que nos pesque haciendo el amor y no la guerra. Que nos pesque cantando y abrazándonos, porque el contagio es inminente. Porque el contagio es como respirar. No poder respirar es a lo que nos condena el coronavirus, más que por la enfermedad por la reclusión, la prohibición y la obediencia. Me viene a la mente Nosferatu que en una inolvidable escena, cuando ya la muerte es inminente y la peste encarnada en ratas ha invadido todo el pueblo, se sientan tod@s en una gran mesa en la plaza a compartir un banquete colectivo de resistencia. Así que nos encuentre el coronavirus, listas para el contagio.

Nada puede objetársele al señalamiento de la imposibilidad de imponer, en los países tercermundistas, medidas copiadas de los países desarrollados, sobre todo en el contexto del golpe de Estado boliviano; pero una cosa es plantear que un gobierno ilegítimo y autoritario aprovecha la pandemia para ejercer su poder y otra muy distinta confundir, así sin más, desafío a la epidemia con desafío al gobierno. Podría decir que la propuesta de Galindo, si la tomamos literalmente, se parece menos a un acto de resistencia popular que al suicidio colectivo de una secta; pero como este no es un texto sobre respuestas políticas o sanitarias a la actual pandemia, sino sobre réplicas artísticas a epidemias pasadas, prefiero centrarme en "la inolvidable escena" de *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog. Esta, coincido, es memorable, tal vez la más bella y perturbadora de la película. Lucy, la

heroína, interpretada por una insustituible Isabelle Adjani, que parece venida al mundo para ser alimento de vampiros, atraviesa la plaza de la ciudad de Wismar, devastada por la peste: resignadas al contagio y a la muerte, las gentes bailan entre los féretros, mezclándose fraternalmente los artesanos y criados con los buenos burgueses al son de cornos franceses y violines que nunca oímos; a un lado, algunos de estos participan de un banquete al aire libre, y con conmovedora urbanidad invitan a Lucy a unirse a ellos: “Nos hemos contagiado de la peste. Disfrutemos del tiempo que nos queda por vivir”.

Pero no vemos a Lucy aceptando gustosa el convite: la película corta brutalmente a una pila de féretros, enseguida a la misma mesa, vacía ahora salvo por las ratas que devoran los manjares y abarrotan las sillas. Nunca escuchamos la música festiva de cornos y violines: la que sobrevuela toda la secuencia es la lúgubre —aunque bellísima— canción popular georgiana “Tsintskaro”, que una anónima comentarista de YouTube resumió con estas palabras: “Es la música que me gustaría que tocaran en mi funeral”. Y si Lucy no baila, si no participa del banquete colectivo, es porque tiene cosas más importantes que hacer: se ha impuesto la misión de acabar con el vampiro, o sea con la epidemia, a costa de su propia vida.

La secuencia de Herzog, si bien embellece la muerte, no la banaliza, y el suyo no parece ser un banquete de resistencia sino apenas de despedida. Como para que no queden dudas, el film empieza y termina —está enmarcado— por un insoportable travelling de las momias de Guanajuato, muertas en la epidemia de cólera de 1833, que se demora moroso en cada gesto de horror y de agonía; a diferencia de lo que sucede en el *Decamerón*, el marco de la peste no es un cerco que puedan romper sus protagonistas, sino muro infranqueable y tumba.

La peste puede convertirse en una metáfora del teatro, como propone Artaud, o en una alegoría del totalitarismo, como parece suceder en *La peste* de Camus (y sin duda en su obra teatral sobre el tema, *El estado de sitio*). Estas analogías funcionan de mil maravillas mientras la peste esté lejos. Leí y releí el texto de Artaud muchas veces a lo largo de mi vida, encontrándolo siempre poderoso y sugestivo;

releído en el contexto de una epidemia, desde la realidad cotidiana de la peste y de una interminable, monótona cuarentena, su exultación celebratoria resulta algo infantil, casi frívola. Pertenece, no a la experiencia de la peste, sino al imaginario de la peste, un imaginario que se construye, como tantos imaginarios, no a partir de la experiencia de la peste, sino a partir de lo que fantaseamos como su opuesto: la vida cotidiana, con toda su sumisión a la rutina, la moral y las leyes. 'Ojalá venga una peste que nos libere de estas cadenas', murmura el romántico mirando por la ventana, a la manera de los antiguos romanos del poema "Esperando a los bárbaros" de Constantino Cavafis, que anhelan la llegada de estos para que acaben de una vez con tanta decadencia; sin imaginar que la peste solo traerá más sumisión, más represión, más tedio. Sus visiones pertenecen al sueño de la peste y al deseo de la peste; sueño y deseo solo pueden abrigar quienes nunca vivieron una peste de cerca. Es comprensible. La peste no formaba parte ni de su dolorosa experiencia, ni de su horizonte de expectativas; como tampoco de los nuestros, hasta hace un par de años, más o menos.

17 Antonin Artaud, *El teatro y su doble,* San Miguel de Tucumán, Incógnita, 2011. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Todas las citas corresponden a esta edición.

18 Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Todas las citas corresponden a esta edición.

19 Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Barcelona, Planeta, 1982. Versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar. Todas las citas corresponden a esta edición.

20 Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.

21 Alessandro Manzoni, *Los novios*, Madrid, Alfaguara, 2004. Traducción de Esther Benítez. Todas las citas corresponden a esta edición.

22 Los Estuardo habían vuelto al trono apenas cinco años atrás, en 1660, y es evidente que no le caen demasiado simpáticos a H. F., protagonista y narrador de la novela.

23 Baco o Dionisio, sin duda.

24 Apolo, sin duda.

25 Thomas Mann, *La muerte en Venecia* y *Mario y el mago*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. Traducción de Juan José del Solar, cotejada con el original y revisada.

26 Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*. *El sida y sus metáforas*, Barcelona, Debolsillo, 2008. Traducción de Mario Muchnik.

27 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Madrid, Akal, 2008.

28 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

29 Citado en Frank G. Snowden, *op. cit.*

30 María Galindo, "Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan*, Buenos Aires, ASPO, 2020. Todas las citas son de esta edición.

3
LA PESTE Y SUS METÁFORAS

LA PESTE COMO METÁFORA

Tan habitual es utilizar la peste para metaforizar el mal, especialmente cuando este asume la forma de un flagelo que se extiende sin remedio, que su uso ha terminado banalizándose. Los ejemplos van desde el barrial "Jaimito es la peste" hasta otros apenas más sofisticados: para el historiador bizantino Procopio, el emperador Justiniano era peor que la peste; para Trotsky, el que era la peste era Stalin; "No saben que les traemos la peste", habría susurrado Freud —refiriéndose al psicoanálisis, claro— en el oído de Jung mientras entraba a Nueva York el barco en que viajaban (la anécdota es un invento de Lacan, según Elizabeth Roudinesco, pero eso no viene al caso); durante la Segunda Guerra, los franceses acuñaron el término "la peste brune" (la peste parda) para referirse a los nazis, y hoy día siguen aplicando el término a la ultraderecha.

En febrero de 1955 Roland Barthes publicó una nota sobre la célebre novela de Camus, titulada "*La peste*, annales d'une épidémie ou roman de la solitude?" ("*La peste*, ¿anales de una epidemia o novela de la soledad?"). En ella cuestionaba el uso, por parte del autor, de la metáfora de la peste que cae sobre la ciudad argelina de Orán para referir la ocupación de Francia durante la Segunda Guerra, y el recurso de hacer de la lucha de sus personajes contra la epidemia una alegoría de la *Résistence*. Barthes señala que hay una falta de adecuación entre la lucha contra la peste y la lucha contra los nazis; es fácil exaltar la solidaridad cuando se trata de unirse para eliminar bacilos; pero si lo que hay que eliminar son otras personas (los nazis y sus colaboradores franceses), la solidaridad deviene soledad; ya no se trata de una lucha 'limpia' y no son los mismos los dilemas éticos que

enfrentamos: “El mal tiene a veces rostro humano, y de esto *La peste* no dice nada”.[31] Además, al proponerse como metáfora de la lucha contra *todos* los totalitarismos, contra “la” tiranía, *La peste* querría fundar “una moral antihistórica” divorciada de la historia concreta que acababan de atravesar.

La respuesta del autor no se hizo esperar (de hecho, su carta a Barthes *precede* a la publicación de la nota de este). Escribe Camus el 11 de enero de 1955: “Aunque pretendí que a *La peste* se le dieran muchas lecturas, su contenido evidente es la lucha de la resistencia europea contra el nazismo. […] *La peste*, de cierto modo, es más que una crónica de la resistencia; pero sin duda alguna, no es menos que eso”. Y a renglón seguido expone las razones de este desplazamiento de la lucha contra los germanos a la lucha contra los gérmenes: “El terror tiene muchos rostros, lo que justifica aún más que yo no haya nombrado ninguno para poder golpearlos mejor a todos. Esto es sin dudas lo que se me reprocha, que *La peste* pueda servir a todas las resistencias contra todas las tiranías”.

El 4 de febrero contesta Barthes en carta al autor: “¿Tiene el novelista el derecho de alienar los hechos de la historia? ¿Puede una peste equivaler, no digo a una ocupación, sino a la Ocupación? Todo su libro, el epígrafe que lo encabeza y hasta sus explicaciones van a parar a ese derecho que precisamente se confunde ante sus ojos con el rechazo al realismo en el arte, en el que, bien lo ha precisado, usted no cree. Ahora, a mi modo de ver yo sí creo en el realismo en el arte, o al menos […] creo en un arte literal en el que las pestes no sean otra cosa que las pestes…”.

Estos reparos de Barthes no fueron los únicos, ni siquiera los primeros: en el número de mayo de 1952 de *Les Temps Modernes*, el que provocaría la ruptura entre Sartre y Camus, Francis Jeanson, en su reseña de *El hombre rebelde*, había escrito: “*La peste* podría haberse titulado *La condición humana,* pues su ambientación no es esta ciudad, sino el mundo; sus personajes, no los hombres y mujeres de Orán sino la humanidad toda, y no trata sobre este mal sino sobre el Mal absoluto”.[32] En el número de agosto, que incluyó la respuesta de Camus, y un nuevo texto de Jeanson, el mismo Sartre se unió a la

polémica: “Al optar por la injusticia, el alemán, por propia voluntad se alía con las fuerzas ciegas de la naturaleza, y lo que Ud. hizo en *La peste* fue poner en su lugar a los microbios, sin que nadie advirtiera la mistificación”.[33]

Lo del epígrafe al que se refiere Barthes puede merecer un examen más detenido. Este reza: “Tan razonable como representar una prisión de cierto género por otra diferente es representar algo que existe realmente por algo que no existe”. Lo firma Daniel Defoe, y como Camus no especifica la fuente, el lector podrá suponer que proviene de su gran novela sobre el tema, el *Diario del año de la peste*, piedra de toque y modelo de todas las que vinieron después, incluyendo la suya. Pero no es así: está tomado de *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720), el tercer libro de la serie que Defoe dedicó a su personaje más famoso, y la cita está trunca; lo que Camus recoge es la segunda parte de una oración que comienza: “Todas estas reflexiones constituyen apenas la historia de una situación de encierro forzoso, que en mi verdadera historia está representado por el confinamiento en una isla; y tan razonable como…”. Es decir, Defoe propone que *Robinson Crusoe* puede leerse literalmente como relato de un náufrago *y también* como metáfora del confinamiento y, más puntualmente, de la prisión (sabemos que Defoe nunca quedó varado en una isla desierta, pero sí estuvo numerosísimas veces en la cárcel; algunas por sus deudas, otras por sus escritos). Defoe, entonces, uno de los grandes precursores del realismo decimonónico, admite la posibilidad de una lectura simbólica, desplazada, de un texto suyo. Pero si esto es verdad de *Robinson Crusoe*, no lo es del *Diario del año de la peste*: en él la peste no es metáfora de ninguna otra cosa; en él, como quería Barthes, la peste es la peste. Para poder aplicarla a su novela, Camus debe recortar la cita y disimular su origen, pero a costa de volverla más ambigua: en mi caso al menos, cuantas veces la había leído la entendí al revés, pensando que *cuestionaba* el derecho de “representar algo que existe realmente por algo que no existe”; recién cuando la recuperé completa y en su contexto original, entendí que lo justificaba. Como si Camus no estuviera del todo seguro de la legitimidad de este ‘giro metafórico’

de su novela, parece a la vez apuntalarlo y disimularlo con su mutilado epígrafe.

Que *La peste* es una metáfora, tal vez una alegoría (no viene a ser lo mismo, pero por ahora barajamos las dos alternativas) sobre la Francia ocupada y, más generalmente, sobre el totalitarismo, ha sido un lugar común en casi todas las lecturas de la novela, y de hecho era casi inconcebible que fuera leída de otra manera: Camus la escribió entre 1941 y 1947, cuando el nazismo era un problema bien real (antes bien, era *el* problema real) y la peste no solo un recuerdo lejano sino una posibilidad remota: la última gran epidemia de peste bubónica de Francia había sido la de 1720-1721 en Marsella, la misma que movió a Defoe a escribir su *Diario,* y el avance de las campañas de vacunación, el uso del DDT y el reciente descubrimiento de los antibióticos parecía anunciar el fin de la era de las epidemias —aunque la tercera gran pandemia de peste bubónica tuvo lugar a fines del siglo XIX y principios del XX, sus efectos se sintieron solamente en el sur y sudeste asiático: Macao, Hong Kong y sobre todo la India, donde mató unos 20 millones de personas, de una población total de 300 millones;[34] y la gran pandemia de influenza de 1918, tal vez por coincidir con el final de la Primera Guerra, dejó pocas huellas en la historia y la literatura europeas.[35] Resultaba evidente, podía deducirse sin haber leído una sola línea de la novela, que Camus, que residió en la Francia ocupada desde 1942, que fue miembro de la Resistencia y editor de la revista clandestina *Combat*, estaba hablando de la guerra, no de la peste. Camus refrendaría esta interpretación en 1948, cuando al escribir una obra teatral sobre el tema, *El estado de sitio*, decidió situar la acción en España, porque allí todavía seguía la lucha contra la tiranía. La polémica con Barthes se basa en la premisa, indiscutida por ambos, de que *La peste* no es una novela sobre la peste.

Esto resulta todavía más notorio en la adaptación cinematográfica de Luis Puenzo (*La peste*, 1992). En su película, la peste no es otra cosa que la última dictadura argentina y, por extensión, la serie de dictaduras latinoamericanas de las últimas décadas, en especial la chilena. Ya en las primeras tomas los periodistas franceses que llegan a la ciudad ahora latinoamericana de Orán se cruzan con una marcha

de reclamo por los desaparecidos; las tropas del ejército son omnipresentes, las autoridades sanitarias se comportan como servicios de inteligencia y, en una clara referencia a la utilización del Estadio Nacional de Chile como campo de detención de prisioneros políticos, los enfermos o sospechosos de serlo son encerrados en un estadio de fútbol que funciona como virtual campo de concentración. Sobre el final, en un discutible agregado, el pueblo se rebela contra la represión y en una virtual toma de la Bastilla asalta el estadio y libera a los prisioneros (el estadio está en Camus, pero la rebelión popular brilla por su ausencia). La conclusión es clara: Puenzo cree en la peste todavía menos que Camus, y eso puede explicar en parte por qué su película no ha sido revivida ni referida en estos días de pandemia.

La incomodidad que provocó este sesgo metafórico de *La peste* tomó un nuevo giro con el comienzo, en la posguerra, de la lucha por la liberación de Argelia y los demás procesos de descolonización del tercer mundo. De pronto se hizo palpable lo que hasta ese momento se había dejado de lado: Orán no era cualquier "ciudad feliz" (como en más de una ocasión se la califica en la novela) sino un enclave colonial francés en la costa africana. Hasta entonces, las discusiones habían soslayado una cuestión fundamental: si *La peste* es una metáfora sobre la ocupación nazi, en el año de 194…, cuando transcurre, en Argelia, 'los nazis' eran los franceses y los luchadores de la resistencia eran los árabes (Argelia, dicho sea de paso, nunca fue ocupada por los alemanes; a partir de la ocupación y partición de Francia fue administrada por el gobierno títere de Vichy, y sería liberada de su tutela por las fuerzas aliadas en noviembre de 1942). El autor, es cierto, esquivó elegantemente esta cuestión: su novela transcurre en Argelia pero todos los protagonistas son o franceses o *pied noirs*, argelinos de origen francés, como el propio Camus: no hay personajes árabes individualizados o nombrados, apenas un telón de fondo de árabes indistintos, y el efecto de la peste sobre estos apenas se menciona así al pasar, aunque es evidente que serán los más golpeados por la epidemia. Además, al no incluir a ninguno de ellos en su equipo de lucha contra la peste, el autor parece presentarlos como una masa pasiva, incapaz de cuidarse a sí mismos, que solo la

tutela de los franceses puede salvar de la muerte.

La postura de Camus ante el proceso independentista argelino fue entendiblemente ambigua. Era mucho más fácil para intelectuales como Sartre y Simone de Beauvoir condenar la opresión francesa y justificar la lucha argelina sin peros ni vueltas: no habían nacido en África, no se consideraban argelinos, no tenían a su madre, familia y amigos viviendo en Argelia. Con ser más fácil, su postura era clara y coherente; era, desde el punto de vista histórico, la única posible; la de Camus, justo es decir, era imposible, o para usar uno de sus términos favoritos, *absurda*: como *pied noir*, se sentía tan argelino como el que más, y no podía concebir que el más de millón de argelinos de origen francés, empezando por su madre, se vieran obligados a abandonar la tierra que sentían como propia (como efectivamente sucedería tras su muerte); como intelectual de izquierda, humanista y progresista, no podía sin contradicción escribir "contra todas las tiranías" y al mismo tiempo justificar la presencia francesa en Argelia. Trató de conciliar lo inconciliable abogando por la independencia de Argelia siempre y cuando se tratara de establecer un Estado plurinacional, con fuerte participación de los *pied noirs*, y condenando 'toda violencia', pero este humanismo de alto vuelo no lo salvó de la flagrante contradicción de haber justificado la violencia de los franceses que luchaban contra la ocupación alemana y condenar luego la de los argelinos nativos que luchaban contra la francesa, como evidenció su desesperada respuesta a los cuestionamientos de un joven militante argelino en ocasión de recibir el Premio Nobel: "Creo en la justicia, pero defenderé a mi madre por encima de la justicia". Edward Said, en "Camus y la experiencia colonial francesa" incluido en su *Cultura e imperialismo*, señala cómo la postura del autor sobre Argelia, a pesar de sus múltiples fintas, derivaba de y terminaba siendo solidaria con una larga tradición discursiva (no solo literaria, sino administrativa, y pedagógica) de justificación del colonialismo francés. No se priva de apuntar, además, como tantos antes y después de él, que el crimen por el cual Mersault, el protagonista de *El extranjero*, es condenado 'injustamente', es el asesinato inmotivado de un árabe innominado (adquiriría un nombre, Moussa, recién en 2014,

en la novela del argelino Kamel Daoud, *Mersault caso revisado*, una revisión de *El extranjero* narrada desde el punto de vista de Haroun, hermano del árabe asesinado). Pero también es justo mencionar que durante la denominada "Batalla de Argelia" Camus trabajó sistemáticamente, junto a su amigo, el abogado de derechos civiles Yves Dechezelles, en favor de militantes argelinos condenados por las autoridades francesas, llevando sus apelaciones hasta el mismo De Gaulle.

Y sin embargo, de toda esta maraña de evasiones, confusiones y desplazamientos ha surgido una novela que habla poderosamente sobre la situación que atravesamos hoy día. Como Camus le responde a Barthes, "*La peste* […] es más que una crónica de la resistencia", y es ese "más" el que hoy nos interesa. Si la novela ha pasado a ser una de las más leídas de la actualidad, al menos en Europa, no será por un súbito renacimiento del interés en la historia de la *Résistence* ni en la lucha contra los totalitarismos, sino por el renovado interés en la peste. No nos equivocamos en acudir a la novela de Camus: *La peste* se ha vuelto hoy, como quería Barthes, una novela sobre la peste, aunque debió esperar más de setenta años para serlo. Muchas veces los libros deben aguardar pacientemente a que llegue su momento; nosotros, mucho más que los franceses de la posguerra, somos los lectores para los cuales *La peste* fue escrita; nadie, antes de nosotros, ni siquiera Camus, pudo leerla como pide ser leída.

Me gustaría poder decir que leí *La peste* hace años, entendiéndola como una transparente alegoría del totalitarismo, y que recién ahora, al releerla, descubrí que es también, y sobre todo, una novela sobre la peste; sería más claro y didáctico y abonaría mi tesis, pero no sería cierto. No la había leído nunca hasta ahora (ahí estaba, con la firma de mi tío Atilio que me legó su biblioteca, esperando pacientemente junto a *El extranjero*, esa sí, leída no sé cuántas veces); mi primera lectura, entonces, fue realizada en el contexto de la actual pandemia, y me resultó increíble que pueda haber sido leída como otra cosa que como una crónica de lo que significa vivir bajo la peste. Su héroe, el maduro doctor Rieux, es un médico que debe denunciar cada caso de la enfermedad a las autoridades, aun sabiendo que eso separará al

paciente de sus seres queridos y disminuirá sus posibilidades de supervivencia, pero no lo hace por miedo ni por colaboracionismo, sino porque es su deber como médico; el padre Paneloux pronuncia dos sermones: en el primero fustiga, exultante, a sus feligreses con la figura de la peste como azote de Dios, en el segundo les propone aceptar con humildad lo que no se puede entender, que Dios haya querido el sufrimiento atroz de un niño inocente: la evolución del padre Paneloux puede entenderse perfectamente si está hablando de la peste; no sería tan clara, ni convincente, si tuviéramos que entender que 'en realidad' está diciendo que Dios envió a los nazis para castigar a Francia, y que nos pide que aceptemos como manifestación de la voluntad divina la tortura de un niño por parte de estos; Cottard, como oportunista que lucra con la peste, está más vivo, es más interesante e inteligible, que Cottard, símbolo del colaboracionismo; no veo qué relevancia puede tener, para la lucha contra el totalitarismo, la frase "el hombre íntegro, el que no infecta a casi nadie, es el que tiene el menor número posible de distracciones": tal vez podría forzarse una lectura en clave política; la "infección" podría significar el colaboracionismo y la "distracción", el no tomar las debidas precauciones en la lucha clandestina; pero la frase gana si se la lee como una frase literal sobre el contagio de las epidemias; y cuando el sentido literal es más fuerte que el sentido alegórico, el sentido alegórico se desvanece.

Aun así, las lecturas en clave alegórica o metafórica dominaron las interpretaciones de *La peste* durante décadas. Una voz disidente fue la de Susan Sontag: "La novela de Camus no es, como suele afirmarse, una alegoría política en la que el estallido de la peste bubónica en un puerto mediterráneo represente la ocupación nazi. […] Camus no protesta contra nada, ni contra la corrupción ni contra la tiranía, ni siquiera contra la mortalidad. La peste es ni más ni menos que un acontecimiento ejemplar, la irrupción de la muerte que da seriedad a la vida. Su uso de la peste, epítome más que metáfora, es distanciado, estoico, alerta, no se trata de hacer un juicio. Pero, al igual que en la obra de Čapek[36], los personajes de la novela de Camus afirman lo impensable que es una peste en el siglo XX…".[37]

La cita pertenece a *El sida y sus metáforas* (1988) y este dato basta para explicar por qué la autora, a contracorriente de las opiniones aceptadas, eligió leer *La peste*, de Camus, literalmente: en los años ochenta el sida se consideraba incurable y la epidemia no cesaba de extenderse, y para muchos tenía el potencial de devastar el planeta —potencial que no ha desaparecido, dicho sea de paso: "El secretario de Sanidad y Servicios Sociales de Estados Unidos predijo a principios de 1987 que la Muerte Negra […] 'empalidecería en comparación' con la epidemia mundial de sida", cita Sontag en su texto; si hoy estas predicciones pueden parecernos exageradas, es porque solo se cumplieron en África: solamente en 2006 el sida causó en Sudáfrica la muerte de 345.185 personas, el 50 % de las muertes por cualquier causa.

La conclusión es clara: se necesita de la experiencia de una epidemia, o al menos del miedo —que suele tomar la forma del pánico— a una epidemia, para leer *La peste* como una novela sobre la peste. En 1947 ni la experiencia reciente ni las perspectivas futuras dotaban de sustancia al fantasma de la peste, y de ahí que a nadie —ni siquiera a Camus— le resultara muy fácil tomárselo en serio.

Tal vez Camus se propuso escribir una alegoría de la *Résistence*, pero no fue eso lo que le salió. A Borges le gustaba insistir con que las obras muchas veces se escapan del propósito inicial de sus autores; uno de sus ejemplos favoritos era el *Martín Fierro*: en el primero de sus muchos prólogos al poema, conjetura que el propósito inicial de Hernández fue componer "un folleto popular contra el Ministerio de Guerra" y que en algún punto "felizmente, Martín Fierro se impuso a José Hernández; el gaucho maltratado y quejoso que hubiera convenido al esquema fue poco a poco desplazado por uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes que la historia de la literatura registra. Acaso el propio Hernández no sabría explicarnos lo que pasó".[38] Algo parecido debe haberle pasado a Camus, solo que en su caso lo que se le impuso no fue un personaje, sino la realidad de la peste. Podemos suponer entonces que Camus empezó con la idea de escribir sobre la guerra, tratando a la peste como metáfora, pero en el transcurso de su trabajo, tal vez de las lecturas para su trabajo

(sabemos que consultó archivos, como también lo hizo Defoe) la peste impuso su realidad, y terminó escribiendo, *malgré lui*, sobre la peste. Aunque quizás no tuvo que revisar demasiados archivos: tal vez le bastó con la novela de Defoe.

Es probable que el desiderátum de Camus fuera una novela *a la vez* realista y simbólica; según su biógrafo Herbert R. Lottman, uno de sus modelos pudo haber sido *Moby-Dick*, que sin dejar de ser una alegoría sobre el mal (o más precisamente, de cómo la lucha fanática y monomaníaca contra el mal puede convertirse en un mal aún mayor) es un minucioso retrato verista de la vida a bordo de un barco ballenero (y así se la leyó, hasta comienzos del siglo XX: como novela documental y relato de aventuras). Así, *La peste* pudo leerse en su momento como metáfora de la Segunda Guerra, y puede leerse hoy como retrato de la vida de una ciudad bajo una epidemia. Camus quería una novela tan realista como la de Defoe, pero con el agregado de una dimensión simbólica que la novela de Defoe no tiene. Este agregado fue su maldición y su rémora, hasta el día de hoy, en que podemos liberarla de esa carga y leerla literalmente.

Hasta ahora he manejado la calificación de metafórico o simbólico por un lado, y alegórico por el otro, sin explicitar las diferencias. En lo que nos importa, señalaré una que me parece especialmente relevante: en un relato metafórico cohabitan el sentido literal y el metafórico; y este es, de alguna manera, optativo: *La peste* puede ser un relato sobre la peste, y *además* vérselo como una metáfora sobre la guerra, o la peste puede ser símbolo de la ocupación, *etc.* Si *La peste* fuera una alegoría, el sentido literal sería apenas una máscara o excusa, y el sentido figurado (la ocupación, la guerra) su *verdadero* sentido.

La diferencia entre símbolo y alegoría se aclara cuando se pasa de *La peste* a la obra teatral que Camus escribió sobre el mismo tema, *El estado de sitio*. La acción de esta se sitúa en una Cádiz más española que un decorado de *Carmen*, y ya desde el listado inicial los personajes renuncian a ser individuos y se presentan como roles (“El juez”, “El gobernador”, “El cura”, “Un hombre del pueblo”), y cada uno se mantendrá fiel al estereotipo en el que su ser se agota: El gobernador decreta, primero, que la peste no existe, luego que “hay que ocultar la

situación y no decir la verdad al pueblo a ningún precio"; El cura fulmina: "¡A la iglesia! ¡Llega el castigo! Que todos confiesen en público lo peor que hayan hecho" y luego huye para salvarse del contagio; El juez despotrica contra quienes no demuestran conciencia cívica y luego propone a su esposa: "Deja a los otros y piensa en tu casa. […] Almacena, mujer, almacena". El héroe sigue siendo médico, o casi, pero ya no es maduro sino joven, y enamorado de la heroína, joven también, hija del desalmado Juez (Romeo y Julieta, sí, doloroso pero cierto) y la verdad habla por su boca con frases como "mentir es siempre una estupidez" y "nadie está por encima del honor" y luego, al final, muere —perdón, se sacrifica— por la libertad, con palabras finales que nada tienen que envidiarle a las del sargento Cabral: "Estoy contento, Victoria. He hecho lo que era menester" (y sí, la joven heroína se llama "Victoria", no hay mucho que podamos hacer al respecto). Y como si todo esto fuera poco aparecerá "La peste" como personaje, seguido de su Secretaria, "La muerte", y de su boca salen frases como: "Llegará un día, acaso, en que todo sacrificio os parecerá estéril, en que el grito interminable de vuestras sucias rebeliones cese por fin. Ese día reinaré verdaderamente en el silencio definitivo de la servidumbre".[39] Pero no hay que tenerle demasiado miedo, detrás de la máscara de La peste se oculta un tembloroso tiranuelo, y basta no hacerle caso para que su poder se desvanezca: como para que no queden dudas de que La peste no es la peste, en el tercer acto comprobamos que los hombres que no le tienen miedo no solo no mueren de peste sino que *reviven*.

Ya no se trata, como en *La peste*, de que *El estado de sitio* tenga una dimensión metafórica o alegórica: *es* una alegoría, y sigue la lógica de una de esas moralidades medievales en las cuales los conceptos (Alma, Pereza, Vicio, Virtud, Constancia) bailan y cantan en escena, trayendo a la mente el acertado *dictum* de Poe sobre el género: "La emoción más profunda que despierta en nosotros la más lograda de las alegorías, *en tanto alegoría*, es el sentido apenas satisfecho de que el artista, con su ingenio, ha superado una dificultad que hubiéramos preferido que no se tomara el trabajo de acometer". Pero lo cierto es que en este caso Camus no la supera, y Lottmann es generoso al atribuir el fracaso de la

obra (fue estrepitoso) a desinteligencias entre el autor y el director Jean-Louis Barrault: la obra es tan mala que lo difícil es imaginar un director lo suficientemente genial para salvarla de la catástrofe. Parece mentira que el mismo autor, trabajando para la misma época sobre el mismo tema, haya podido escribir una obra tan mala y otra tan buena (y la mala después de la buena, así que ni siquiera podemos postular una evolución o aprendizaje). Se podría argumentar que nunca son geniales los autores, sino apenas sus obras (Cervantes escribió el *Quijote*, pero antes escribió *La Galatea*, y después el *Persiles*); o que en *La peste* Camus ya había dicho todo lo que podía decir, o que la dimensión alegórica, amordazada en la novela, se desboca en la obra teatral, o que *El estado de sitio* estaba condenada desde el vamos por la misión de ser una obra de barricada contra el franquismo; y todo esto sería cierto. Pero más interesante, para el tema que nos ocupa, es recordar que en *La peste* conviven, en tensión, lo literal y lo metafórico, y por eso podemos leerla hoy como novela sobre la peste, mientras que *El estado de sitio* es pura —y mera— alegoría de la tiranía. Es como si Camus hubiera podido prever las objeciones de Jeanson, Sartre, de Beavouir, Barthes y compañía y la hubiera escrito para poder decirles: '¿Quieren moral antihistórica, quieren mistificación, quieren alegoría? Acá les doy para que tengan'.

Un efecto por cierto incómodo de leer o ver *El estado de sitio* es el de volvernos más conscientes de cierta tendencia a lo sentencioso, lo laudable y moralizante en *La peste*: los personajes son tal vez un poquito demasiado ejemplares, sus palabras algo demasiado memorables ("Esta historia es estúpida, ya lo sé, pero nos concierne a todos", "El único medio de luchar contra la peste es la honestidad"), sus muertes tal vez una pizca demasiado edificantes, la lección moral un poco demasiado clara.

Otro efecto contraproducente, que ni Camus ni sus críticos podían avizorar, pues se daría en el largo plazo, fue que la metáfora de la peste como autoritarismo prendiera hasta tal punto que cada vez que alguien dijera 'peste' todos tradujeran automáticamente 'autoritarismo' y ya nadie creyera en la peste. En una página célebre de su *Vigilar y castigar*, Michel Foucault contrasta dos modelos de

control social, el modelo de la lepra y el modelo de la peste. El modelo de la lepra es el de la exclusión: se aísla a los enfermos en el leprosario, lo más alejado que se pueda del cuerpo sano de la sociedad, y allí se los deja abandonados a su suerte, conformando una masa amorfa sobre la cual no es necesario ejercer ningún poder ni construir ningún saber, porque están *afuera*. En el caso de la peste, el control debe ejercerse en la ciudad misma, casa por casa, y en el cuerpo de todos por igual, sanos y enfermos. Cada casa se convierte en una celda; a determinada hora el síndico pasa revista y los habitantes deben asomarse a la ventana; si falta alguno, la autoridad tiene derecho a intervenir. El síndico informa al intendente y este al alcalde, los registros son minuciosos y se actualizan a diario; ni siquiera se puede llamar a un médico o un sacerdote sin permiso de la autoridad:

> Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos —todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.

Y más adelante:

> La ciudad apestada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura, la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que se ejerce de manera distinta sobre todos los cuerpos individuales, es la utopía de la ciudad perfectamente gobernada. La peste (al menos la que se mantiene en estado de previsión) es la prueba en el curso de la cual se puede definir idealmente el ejercicio del poder disciplinario. […] Para ver funcionar las disciplinas perfectas, los gobernantes soñaban con el estado de peste.

En esta descripción de este "sueño político de la peste", de corte netamente orwelliano, es evidente que Foucault está utilizando la lepra y la peste como modelos, lo cual es una variante de su uso

metafórico: ni la lepra ni la peste eran problemas reales en el momento en que escribió su texto, ni lo fueron para la mayoría de sus lectores —hasta hace unos dos años y medio. Foucault está hablando de la cárcel, la policía, los dispositivos de vigilancia; de hecho este capítulo no se titula ni "La peste" ni "La lepra", sino "El panoptismo". Es verdad que en su caso la relación es más bien metonímica, antes que metafórica, pues se basa no en la analogía sino en la contigüidad: estas formas de control se originaron en las prácticas de contención de la enfermedad y, una vez controlada esta, se autonomizaron y siguieron aplicándose sobre cuerpos 'sanos', o al menos portadores de enfermedades metafóricas que afectan al también metafórico cuerpo social: el crimen, la inmoralidad, la pobreza, el radicalismo político.

Esta larga tradición de uso metafórico de la peste en el pensamiento europeo puede ayudar a entender la reacción de Giorgio Agamben, que el 26 de febrero de 2020, en un breve texto sugestivamente titulado "La invención de una epidemia" condenó "las medidas de emergencia frenéticas, irracionales y completamente injustificadas para una supuesta epidemia" y afirmó que "la desproporción frente a lo que según la CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche) es una gripe normal, no muy diferente de las que se repiten cada año, es sorprendente. Parecería que, habiendo agotado el terrorismo como causa de las medidas excepcionales, la invención de una epidemia puede ofrecer el pretexto ideal para extenderlas más allá de todos los límites".[40] Es comprensible la reacción de Agamben: se pasó toda su vida profesional teorizando (brillantemente) sobre el estado de excepción y la gestión biopolítica de la vida desnuda, y cuando menos se lo esperaba surge una situación que parece calcada de las páginas de sus libros. No es la primera vez que una calamidad natural, o al menos de origen no enteramente humano, parece hecha a medida de los deseos de algún gobierno o grupo de poder: en los ochenta el sida pareció una respuesta providencial a los ruegos de los grupos conservadores, que inicialmente le dieron la bienvenida como castigo divino de homosexuales, adúlteros y drogadictos; en reacción opuesta y simétrica, muchos liberales o progresistas lo imaginaron diseñado ex profeso en laboratorios secretos. La incredulidad que Agamben

manifiesta en su texto podría disculparse como apreciación temprana, cuando eran muchos los que no se creían el cuento, pero volvería a la carga el 11 de marzo, con otro titulado "Contagio", donde recurre a la figura mítica, al menos en Italia, de los untadores:

> Dadas las debidas diferencias, las recientes disposiciones […] transforman de hecho a cada individuo en un potencial untador, de la misma manera que las que se ocupan del terrorismo consideran de hecho y de derecho a cada ciudadano como un terrorista en potencia. La analogía es tan clara que el untador potencial que no se atiene a las prescripciones es castigado con la cárcel. Particularmente invisible es la figura del portador sano o precoz, que contagia a una multiplicidad de individuos sin que uno se pueda defender de él.[41]

El problema es que los infames untadores eran una fabricación, un (diríamos hoy) *mito urbano*, y Manzoni en sus influyentes textos (*Los novios* es lectura obligada de colegio secundario para todos los italianos) pone por momentos más énfasis en el horror de la persecución de los pobres diablos acusados de untadores que en el de la misma peste; mientras que el riesgo de contagio de persona a persona del covid-19, y el que plantean los portadores asintomáticos, parece ser bastante más tangible.

Aun una lectura desatenta del *Diario* de Defoe alcanza para tomar nota de la desesperación de las autoridades que ponían en marcha estas medidas; de que en muchos casos el objetivo no era aprovechar la peste para encauzar la vida social en flujos regulares y producir cuerpos dóciles, sino evitar la propagación de la enfermedad y la muerte. El narrador de Defoe no deja de criticar las medidas que considera desacertadas, como la clausura de las casas donde se descubría algún enfermo, que frecuentemente condenaba a una muerte cruel y sin asistencia a toda la familia, sirvientes incluidos, sin por ello mitigar la propagación del contagio; no deja de señalar los casos de corrupción y de abusos de poder, pero lo hace a partir de una premisa fundamental: la peste es bien real, no es una fabricación ni una excusa; las autoridades no están exultantes, ni se frotan las manos de contentos ante la llegada de esta peste que les permite realizar su 'sueño político'; darían, ellas también, cualquier cosa por ver

terminada esa pesadilla —la corte, de hecho, se muda a Oxford y se desentiende del problema, y son las autoridades municipales las que se quedan en la ciudad y toman todas las medidas, buenas o malas, y muchas veces pagan sus errores con sus vidas. Más cerca de la ecuanimidad de Defoe está la respuesta de Jean-Luc Nancy a su amigo Agamben, en su texto "Excepción viral" del 28 de febrero: "Hay una especie de excepción viral —biológica, informática, cultural— que nos pandemiza. Los gobiernos no son más que tristes ejecutores de la misma, y desquitarse con ellos es más una maniobra de distracción que una reflexión política".[42] Y en un texto del 28 de marzo, Paul B. Preciado apunta:

> No se trata de la idea ridícula de que el virus sea una invención de laboratorio o un plan maquiavélico para extender políticas todavía más autoritarias. Al contrario, el virus actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar, materializar, intensificar y extender a toda la población, las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional y sus límites. De ahí que cada sociedad pueda definirse por la epidemia que la amenaza y por el modo de organizarse frente a ella.[43]

La historia de las epidemias suministra innumerables casos en que las medidas supuestamente tomadas 'por el bien de la población' fueron no solo inútiles sino contraproducentes, y que estos 'errores' no fueron meramente individuales, sino la consecuencia directa de las desigualdades, los abusos de poder, las injusticias del sistema económico, social y político: durante la tercera gran pandemia de peste bubónica que arrasó la India en las primeras décadas del siglo XX, las autoridades coloniales inglesas, herederas de un lejano mito según el cual la peste había sido erradicada para siempre de Londres por el gran incendio que consumió buena parte de la ciudad en 1666, y educadas en una larga tradición de desprecio racial y de clase de los nativos, decidieron quemar los suburbios pobres de Mumbai, donde a su entender anidaba el mal, y no solo dejaron a cientos de miles de personas en la calle, sino que mandaron a las aterrorizadas ratas infectadas a todos los puntos de la ciudad, volviendo incontrolable la epidemia (fue en esta, y recién hacia 1918, cuando se terminó de

entender el rol de las pulgas y las ratas en la etiología de la peste). Los nativos, atrapados entre dos fuegos, protagonizaron una serie de justificados alzamientos contra las autoridades, pero también atacaron a centros de salud, médicos y enfermeras; en la lucha entre dos ignorancias, la única ganadora fue la peste.[44]

También debe darnos que pensar que en el curso de la pandemia de covid-19 hayan sido algunos de los gobiernos más autoritarios, o los gobernantes más autocráticos e irresponsables, los que inicialmente minimizaron, y aun hoy siguen menoscabando, la seriedad del problema, o propalaron ridículas teorías conspirativas.

La tarea de discernir qué disposiciones pueden ser acatadas y cuáles deben ser resistidas, qué instrumentos pueden tolerarse por ahora, sin la certeza de que luego podrán ser desmontados, qué hábitos podemos incorporar sin que se vuelvan nueva normalidad o segunda naturaleza, es tan incesante, microscópica, desesperante y agotadora, se encuentra hasta tal punto bajo el imperio de la incertidumbre y el miedo, que por momentos es comprensible que uno caiga en las simétricas resignaciones de la obediencia ciega y la resistencia ciega, en suponer que la peste no existe o que se origina en conspiraciones siniestras. Leer con cuidado *La peste* de Camus puede ayudarnos a navegar este siempre cambiante laberinto: es a la vez un retrato de una ciudad en una verdadera situación de peste y una advertencia sobre los riesgos de claudicar ante cualquier gobierno o sistema que se aprovecha de las catástrofes para cumplir su "sueño político". No es denunciando conspiraciones y fabricaciones imaginarias como se lucha efectivamente contra este, ni es levantándose contra la peste creyendo que esta es apenas la máscara detrás de la cual se esconde el poder disciplinario. Leer políticamente *La peste* de Camus, hoy, es leerla literalmente.

En un conocido relato que pretende no quitarnos el miedo a la peste, sino asustarnos en serio, Edgar Allan Poe hace que el príncipe Próspero desenmascare al farsante que se ha presentado en su fiesta disfrazado de Muerte Roja para descubrir que detrás de la máscara de la Muerte Roja se ocultaba nada menos que la Muerte Roja, y acto seguido todos mueren.

LAS METÁFORAS DE LA PESTE

Cuatro son las metáforas privilegiadas de la peste: la inundación o la tormenta, el incendio, la guerra y el castigo (de Dios, pero no exclusivamente). Podemos no utilizarlas de modo deliberado, podemos no ser conscientes de estar recurriendo a ellas, y sin embargo si 'libramos un combate contra la peste' estamos adoptando la metáfora de la guerra; la peste que 'arrasa todo a su paso' es una inundación o una tormenta; si cada vez que 'se apaga un foco surge otro', es un incendio; si 'azota' Francia, si Ecuador sufre 'el flagelo' de la peste, es un castigo. La metáfora siempre dice más, u otra cosa, de lo que queremos decir, o creemos que dijimos; si —buscando ahora un ejemplo de uso literal o, en todo caso, lo menos metafórico posible— la peste simplemente 'llega' desde Holanda, como leemos en las primeras páginas del *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, Holanda es apenas un lugar que la sufrió antes, y la experiencia común puede hermanarnos, o llevarnos a colaborar en la búsqueda de un remedio; si en cambio 'nos invade' desde Holanda, esta nación se convierte en responsable de nuestro sufrimiento, por qué no enemiga (de hecho, Inglaterra y Holanda estaban en guerra en ese momento), y las reacciones pasarán por las acusaciones cruzadas, el cierre de fronteras y la persecución de los holandeses o ingleses que tengan la mala suerte de vivir en el país vecino. Podría argumentar que usé la metáfora automáticamente, o inocentemente; pero si el hablante puede ser inocente, la metáfora nunca lo es: no solo dice más, u otra cosa, también lo hace solapadamente: tira la piedra y esconde la mano.

Pero es casi imposible hablar sin metáforas, y pensar sin ellas; a lo más que uno puede aspirar es a volverlas conscientes, y saber cuáles son las implicancias de cada una. Yo mismo, al escribir las frases precedentes, tuve que esforzarme por encontrar formulaciones literales y no caer en las metafóricas; por escribir 'llega' en lugar de 'ataca', 'comienza' en lugar de 'se desata', en encontrar la fórmula 'colaborar en la búsqueda de un remedio' para no escribir 'aliarse en la lucha contra', que fue lo primero que me vino a la mente. Contra lo que a menudo se cree, muchas veces el trabajo del escritor no radica

en buscar o inventar las metáforas que le darían a su lenguaje su carácter distintivamente literario o poético, sino en expurgarlas, reemplazarlas, esquivarles el bulto. O volverlas visibles.

"Desde luego, no es posible pensar sin metáforas", advierte Susan Sontag en *El sida y sus metáforas*, aclarando a renglón seguido: "Pero eso no significa que no existan metáforas de las que mejor es abstenerse o tratar de apartarse". No es mi objetivo hacer recomendaciones, ni mucho menos fundar una prescriptiva que establezca cuáles son las maneras 'correctas' e 'incorrectas' de hablar de la peste, como tampoco proscribir el lenguaje metafórico en favor del literal, aunque debo confesar que cuanto más leo sobre el tema, más simpático me viene cayendo este último; pero sí reflexionar sobre el modo particular que tienen las metáforas de actuar en nuestro imaginario (más que nuestra imaginación) de las epidemias, de activar nuestros miedos negados o inconscientes, de modelar nuestra percepción y nuestras reacciones a estas: junto con los chistes y los sueños, las metáforas son una vía privilegiada de acceso al inconsciente, el individual y el colectivo. Y ya que hablamos de Sontag, el título original de *La enfermedad y sus metáforas* es *Illness as Metaphor* (*La enfermedad como metáfora*), que no es lo mismo, pues Sontag se refiere sobre todo a cómo usamos la enfermedad como metáfora para hablar de otras cosas; por ejemplo, la tuberculosis para hablar del amor ("un amor enfermo", "una pasión que consume" son sus ejemplos) mientras que "la enfermedad y sus metáforas" sugiere la instancia contraria (o complementaria) de las cosas o procesos a los que recurrimos para hablar de la enfermedad, y en particular, la peste, como me propongo hacer en este texto:

Cuando la peste es una tormenta, 'se desencadena' o 'se abate' sobre la población, 'arrasa con todo a su paso', su 'furia' parece imbatible hasta que eventualmente 'amaina' o 'se calma'. La metáfora no solo modela nuestra percepción y comprensión de la epidemia, sino también nuestras respuestas a esta: hace de la peste un fenómeno que no puede predecirse, o si se puede, es con poca antelación, como un huracán o un tornado, y de ninguna manera detenerse; a lo más que se puede aspirar es a ponerse a resguardo y esperar a que pase: pero en

eso sí, suspiramos aliviados, se puede confiar, en que pasará, mientras que hay epidemias, bien lo sabemos, que llegan para quedarse: el sida, sin ir más lejos, y quién sabe, esta. Las pestes eran tormentas cuando no se tenían nociones claras sobre su etiología y su tratamiento; la metáfora de la tormenta habla de la impotencia frente a la peste y, actualmente, de la imprevisión: es la metáfora hecha a medida para los gobernantes que no las tomaron a tiempo. Con el avance de la medicina, y sobre todo cuando se termina de entender el modo de transmisión, y si aparece una vacuna, la experiencia de la peste y de la tormenta se van separado conceptualmente. Pero cada vez que aparezca una nueva epidemia, hasta que se vuelva controlable, será imparable como una inundación o una tormenta. En muchos casos, en las metáforas perviven, embebidas, concepciones antiguas de la epidemia: cuando el doctor Rieux, en *La peste* de Camus, evoca las "antiguas imágenes" de la enfermedad, entre ellas "la construcción en Provenza del gran muro que debía detener el viento furioso de la peste", la metáfora del 'viento de la peste' no es solo expresiva o intensificadora, sino que guarda en su seno el recuerdo del tiempo en que se creía que la peste se originaba en vapores o miasmas; en el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe los tres amigos que abandonan Londres marchan en contra del viento, para que este no les envíe desde la ciudad la pestilencia; la figura del viento, además, es adecuada para la transmisión de uno de los tres tipos de peste, la neumónica, que se transmite a través del aire, como la gripe y el covid-19.

La metáfora del incendio comparte con la de la inundación o la tormenta muchas de sus características y varias palabras y expresiones; también el incendio 'ruge', 'arrasa', 'devasta', sobre todo cuando se ha desatado y vuelto imparable; de hecho hay un punto en que los grandes incendios se convierten en 'tormentas de fuego' como las que arrasaron las ciudades alemanas bombardeadas en la Segunda Guerra, descritas por W. G. Sebald en su *Historia natural de la destrucción,* o las que devastaron Australia en 2019 y California, Brasil y la Argentina en 2020. Pero el incendio también tiene su vocabulario específico: la peste tiene 'focos', 'se propaga' por la ciudad o la

‘consume’, ‘se aviva’ o ‘se apaga’, y tanto Samuel Pepys en su diario como Defoe en su novela se refieren al ‘calor’ de la peste, si esta ‘se calienta’ o ‘se enfría’, lo cual tiene el agregado expresivo de evocar uno de sus síntomas más pertinaces, la fiebre; en Defoe, algunas personas se arrancan la ropa y se arrojan al río, como si tuvieran el cuerpo en llamas.

Pero lo más importante no son las diferencias expresivas, sino las cognitivas: son otras las ideas, distintos los terrores y diferentes las respuestas. En los relatos clásicos, como el *Diario* de Pepys y las novelas de Defoe y Camus, o *Los novios* de Alessandro Manzoni, la peste no llega de una vez, como un huracán o una ola que arrasa todo a su paso: surge un foco acá, otro allá (ni la tormenta ni la inundación tienen focos), se apaga uno, pasan días o semanas, se enciende otro; puede consumir una casa y dejar indemne a la de al lado (ni las inundaciones ni las tormentas —con la posible excepción de los tornados— son tan selectivas); y así como no llega de golpe, tampoco se va de un día para el otro, puede seguir *smouldering* (humeando, ardiendo sin llama) y de repente ‘estalla’ (“El coronavirus podría ‘humear’ en África durante años, advierte la OMS” anuncia un titular de *The Guardian* del 8 de mayo de 2020). Hoy en día, la metáfora evoca los incendios forestales, que a lo sumo afectan áreas residenciales suburbanas (Australia, California, Grecia); en el pasado, los grandes incendios de las ciudades (el caso más citado, el de Londres, que vive su última gran epidemia de peste bubónica en 1665 y al año siguiente el gran incendio que destruyó buena parte de la ciudad).

La metáfora del incendio permite representar el contagio, cosa que no pueden hacer ni la tormenta, ni la inundación, la guerra o el castigo divino: “Contribuyó a dar mayor fuerza y vigor a esta pestilencia el hecho de que los sanos visitaban o se comunicaban con los que habían adquirido el mal, los cuales pegaban, así, la enfermedad, como el fuego prende en la leña muy seca cuando la alcanza”, leemos en el *Decamerón* de Boccaccio, sobre la peste de Florencia en 1348. Si la peste es una inundación o una tormenta, de poco ayuda el distanciamiento social; si es un incendio, es una medida

eficaz: deja al fuego 'sin combustible', le impide 'propagarse', como acertadamente propone H. R., protagonista del *Diario* de Defoe:

> [Mi sugerencia] sería separar a las personas en grupos pequeños, y con el tiempo aumentar cada vez más la distancia —pues un contagio como este es peligroso sobre todo cuando las personas están muy cerca unas de otras […] La peste, como un gran incendio, si son pocas las casas contiguas, solo quemará unas pocas, o solo una, si esta está aislada. Pero si comienza en un pueblo o ciudad densamente edificados, y toma fuerza, su furia crece, abarca el lugar entero y consume todo lo que alcanza.

O de manera aún más didáctica, Laura Spinney en su libro sobre la gran pandemia de influenza de 1918, *Pale Rider*:

> Una epidemia, como un incendio forestal, depende de su 'combustible' —eso es, de individuos vulnerables a la infección. Crece de modo exponencial a partir de unos pocos casos iniciales —las 'chispas'— porque cada uno de ellos está rodeado de un gran conjunto de individuos vulnerables. Con el tiempo, sin embargo, este conjunto se achica, a medida que la gente se muere, o se recupera, habiéndose vuelto inmune.[45]

En estos tres ejemplos, no se trata estrictamente hablando de metáforas, sino de símiles o comparaciones. La distinción no es meramente retórica: a diferencia de la metáfora, que *presupone* la analogía, muchas veces sin explicitarla o declararla, el símil o comparación la enuncia claramente —en el último ejemplo, incluso recurriendo a las comillas para destacar qué términos se están usando en sentido figurado— y así nos permite evaluar su pertinencia; además, permite dejar claro que se pueden estar comparando aspectos *parciales* de ambos procesos (en este caso, la propagación con el contagio).

Otra diferencia no menor es que el fuego puede ser de origen natural, como la tormenta y la inundación, pero también de origen humano. Y puede ser intencional: la metáfora del incendio abre la puerta a las teorías conspirativas y podría, eventualmente, conducir a la caza de 'incendiarios', como los tristemente célebres untadores de

Manzoni. Con mayor frecuencia, la metáfora del incendio puede habilitar la caza (no necesariamente menos despiadada) de descuidados, irresponsables o inconscientes, gentes que por no tomar medidas de precaución, por violar las normas de distanciamiento o cuarentena, 'desencadenan el incendio'. Si la epidemia es un incendio, se puede luchar contra ella: la metáfora del incendio está más cerca de la bélica; nadie en cambio puede vencer un ciclón o un huracán, ni siquiera una inundación, apenas se trata de evitar o mitigar sus consecuencias.

El recurso a la metáfora de la guerra se encuentra tan generalizado, parece hasta tal punto inevitable, que apenas se distingue del uso literal: se trata de 'combatir' a la peste, de 'luchar contra' la peste, de 'derrotarla'; la peste 'amenaza' o 'invade' a una población, 'entra' en una ciudad a pesar de todas las 'defensas' o 'barreras', el personal sanitario está en 'la primera línea' o 'la retaguardia' (y si se retiran no 'renuncian' sino que 'desertan' o 'abandonan su puesto'), para prevenirla se inicia una 'campaña' de vacunación; finalmente la peste 'es vencida' o 'se bate en retirada'. La 'guerra contra la peste' avala la adopción de toda una 'batería' de medidas: el estado de sitio, el toque de queda, el cierre de fronteras, el despliegue de las fuerzas armadas, las restricciones económicas, las expropiaciones y las requisas. Los gobernantes compiten unos con otros para ver quién impone medidas más draconianas; la peste imbuye a los líderes de ínfulas militares: cada presidente se siente un Napoleón, cada gobernador un Alejandro Magno, cada intendente un Bolívar. Los muertos por la epidemia pueden verse como 'bajas' o 'caídos', que se consideran aceptables en tanto sean el precio a pagar para salvar la nación (en otra variante, salvar la economía) y 'derrotar al enemigo'; se puede llegar, incluso, a ver a los infectados como el enemigo mismo e internarlos estén o no de acuerdo (ayuda que el verbo 'internar' pueda usarse indistintamente para hospitales como para campos de concentración). La medicina misma, y sus formas de divulgación popular, avalan estas figuraciones, tratando al sistema inmunológico como un ejército defensivo que lucha contra el invasor, como en este deslumbrantemente paranoico artículo de la revista *Time* de 1986,

citado por Susan Sontag en *El sida y sus metáforas*, en cuyas imágenes confluyen la Guerra Fría y el pacman:

> El invasor es minúsculo, alrededor de un dieciséis milésimo del tamaño de la cabeza de un alfiler… Los guardianes del sistema inmunológico del cuerpo, grandes células llamadas macrófagos, sienten la presencia del diminuto extranjero y dan inmediatamente la alarma al sistema inmunológico. Este comienza a movilizar una formación de células que, para hacer frente a la amenaza, producen entre otras cosas anticuerpos. Yendo a lo suyo, el virus del sida hace caso omiso de las muchas células sanguíneas que encuentra en su camino, burla a los defensores que marchan a paso redoblado y va directamente al coordinador en jefe del sistema inmunológico, una célula de apoyo del tipo T…

Las metáforas ocluyen a la vez que revelan: tan pertinaz es la figuración bélica en el discurso inmunológico que puede llevarnos a olvidar que en la mayoría de los casos la resolución de la 'guerra' entre el organismo y el 'invasor' no es la derrota y eliminación del enemigo sino la convivencia pacífica, sea indiferente o simbiótica —aunque supongo que los adeptos a la metáfora de la guerra podrían conceptualizarla en términos de 'hacer una tregua' y 'vivir en paz'—; es una metáfora nacionalista y purista que nos lleva a olvidar que nuestro cuerpo no es solo nuestro, sino que está permanentemente habitado por millones de otros organismos, como la flora intestinal, sin los cuales no podría realizar sus funciones más básicas; y que el 'invasor' es realmente un 'inmigrante' que no quiere destruir nuestro cuerpo sino vivir en él y progresar (el virus o bacteria que mata a su huésped de modo fulminante corre el riesgo de desaparecer con él; es, en términos evolutivos, un fracasado).

A diferencia del incendio, que puede originarse en un descuido o irresponsabilidad propios, la invasión enemiga nos exime de culpabilidad, a no ser la de la falta de preparación, de haber 'bajado la guardia', de no estar 'listos para la guerra'. La causalidad natural, que domina en las metáforas de la tormenta y el incendio, cede su lugar a la humana; la metáfora de la guerra engendra o avala las hipótesis conspirativas, que alcanzan su culminación en la idea de la peste de laboratorio, deliberadamente diseñada por una nación rival o

enemiga, o un grupo terrorista, con propósitos de guerra bacteriológica o atentado.

Si al sustantivo 'enemigo' se le agrega el calificativo 'invisible' o 'secreto', la retórica (y con ella, la lógica y los métodos) pueden pasar a ser los de la lucha contra la subversión o el terrorismo: la vigilancia, la represión, la dinámica de la denuncia vecinal, el 'ciudadano policía'; también, la aceptación colectiva de formas de vigilancia electrónica, testeos masivos, cámaras con reconocimiento facial que en muchos países, sobre todo de Occidente, se venían implantando con la excusa de la lucha antiterrorista. En un texto que se ha convertido en referencia obligada de las discusiones sobre la actual pandemia, el filósofo coreano Byung-Chul Han propone que el paradigma de la guerra renace con fuerza porque en el mundo globalizado hemos vivido demasiado tiempo sin enemigos:

> La "gripe española" se desencadenó en plena Primera Guerra Mundial. En aquel momento todo el mundo estaba rodeado de enemigos. Nadie habría asociado la epidemia con una guerra o con un enemigo. […] En realidad hemos estado viviendo durante mucho tiempo sin enemigos. La guerra fría terminó hace mucho. Últimamente incluso el terrorismo islámico parecía haberse desplazado a zonas lejanas. […] vivimos en una época en la que ha perdido su vigencia el paradigma inmunológico, que se basa en la negatividad del enemigo. […] La sociedad organizada inmunológicamente se caracteriza por vivir rodeada de fronteras y de vallas, que impiden la circulación acelerada de mercancías y de capital. La globalización suprime todos estos umbrales inmunitarios para dar vía libre al capital.[46]

La hipótesis es atractiva, y me gustaría aún más si se pudiera agregarle una corroboración fáctica, pero no estoy tan seguro de que en 1918 a nadie se le ocurriera ver la pandemia en términos de ataque enemigo; de hecho abundaban las fantasías o leyendas urbanas sobre submarinos alemanes trayendo el virus a las costas americanas, como especulan, aunque no sin ironía, los personajes de la novela breve *Pálido caballo, pálido jinete* de Katherine Anne Porter. Y el enemigo siempre está: no acaba de terminar la pandemia y resurge en la Rusia de Putin.

También se equivoca Susan Sontag cuando señala que "la metáfora militar apareció en medicina hacia 1880, cuando se identificaron las bacterias como agentes patógenos. Se decía que las bacterias 'invadían' el cuerpo, o que 'se infiltraban' en él". En este caso, no es nada difícil encontrar ejemplos previos: "Una peste es un *enemigo* formidable, y viene *armado* con terrores que no todos los hombres están *fortificados* para *resistir*, o preparados para soportar su *embate*"; "la peste desafió toda medicina; hasta los médicos fueron atrapados por ella, con sus antídotos en la boca; […] y caían muertos, *destruidos* por el mismo *enemigo* que habían impulsado a los demás a *enfrentar*" (mis subrayados), escribe Defoe más de un siglo y medio antes, en 1722. Lo decisivo no parece ser el descubrimiento de las bacterias u otros agentes patógenos, sino la aceptación de la idea del contagio —a la que Defoe suscribe sin reservas. Es cierto que la observación de Sontag sigue siendo válida si subrayamos las palabras "*en medicina*": los médicos occidentales, por su fe en la teoría de los humores que está en la base de las enseñanzas de Hipócrates y Galeno, tardaron más en aceptar la idea del contagio que las autoridades y los ciudadanos comunes, y solo a partir de los siglos XVI y XVII europeos, médicos como Girolamo Fracastoro o el erudito jesuita Athanasius Kircher propusieron que la enfermedad podía pasar de persona a persona, fuera como toxina, semillas o 'animálculos', y recién a fines del siglo XIX los trabajos de Pasteur y Koch lograron dar sustento científico a sus conjeturas. Las 'campañas' contra las epidemias y las enfermedades endémicas fueron además muchas veces llevadas a cabo por las fuerzas armadas, y conducidas como una campaña militar, sobre todo durante la empresa colonial europea, a partir del siglo XVIII; en principio para asegurar la salud de los ejércitos de ocupación y el personal civil, luego extendiéndose a lo que quedara de la población nativa.

Otra de las consecuencias indeseables de la sobreutilización de la metáfora de la lucha y la guerra por parte del Estado es que sus agentes privilegiados —policía y fuerzas armadas— la entiendan según la lógica de otras prácticas represivas: lucha contra el crimen, lucha contra la droga, lucha contra la subversión, y vean en sus

conciudadanos un enemigo antes que alguien a quien proteger y cuidar; lo cual por supuesto llevará a estos a ver en las medidas sanitarias otra forma de exclusión u opresión, y a rebelarse contra estas, proceso que dramatiza (el verbo es excesivo) *El estado de sitio* de Camus y también la versión cinematográfica de *La peste*, que incluye una rebelión popular contra las autoridades, ausente en la novela.

No hay mucho que decir a favor de la metáfora de la guerra, y como propone Maristella Svampa,[47] no sería mala idea reemplazar el paradigma bélico por el del cuidado. No estamos en guerra contra un enemigo invisible: estamos cuidando seres humanos que sufren, y tratando de evitarle ese sufrimiento a la mayor cantidad de personas posibles. No se trata de derrotar al virus sino de salvar vidas; los cuerpos no son campos de batalla, sino lugares de ejercicio de derechos —no solo a la vida, sino a la dignidad de la persona, al buen trato, a la mitigación del sufrimiento—; los agentes de este proceso no son tropas ni soldados, sino médicas y médicos, enfermeras y enfermeros, personal de cuidado.

La metáfora de la guerra, además, puede contribuir a justificar la destrucción del medio ambiente, pues activa la idea de que la naturaleza (el virus, la bacteria, la rata, el murciélago) es la enemiga, y son la ciencia y la tecnología, las 'armas' humanas y del progreso, las que pueden 'vencerla'; prolonga el hoy anacrónico paradigma decimonónico de la lucha del hombre contra la naturaleza hostil, el de la 'conquista del desierto', el de la selva como 'infierno verde'.

No hace falta ser creyente o supersticioso para incurrir en la metáfora de la peste como castigo: basta con repetir clichés en apariencia inevitables e inocentes: la peste 'castiga', el 'azote' de la peste, el 'flagelo' de la peste ('flagelo' parece haberse convertido en una palabra neutra, como 'calamidad', pero basta recordar el verbo 'flagelar', y las procesiones de flagelantes en *El séptimo sello* de Bergman, para reactivar su vínculo con la religión y el castigo). Una de las palabras preferidas de Defoe para el brote de 1665 es 'visitación', de origen bíblico, como en Jer. 5,9: "Shall I not visit for these things? Saith the Lord: and shall not My soul be avenged of such a nation as this?". ("¿No había de castigar esto? dijo Jehová. De una

nación como esta, ¿no se había de vengar mi alma?").[48] En su *Diario del año de la peste*, la palabra 'visitación' significa precisamente 'enviar como castigo': "Sin duda una visitación como esta es un azote del Cielo sobre la ciudad, país o nación sobre las cuales cae y un mensaje de Su venganza".

Las metáforas basadas en el clima, en los fuegos y en la guerra pueden eximirnos de culpa o responsabilidad: la peste cayó sobre nosotros, nos invade, nos ataca, somos víctimas inocentes. La del castigo en cambio siempre supone un pecado, una falta, una respuesta a algo que hemos hecho mal; nosotros lo hemos causado y merecido. Las metáforas de la tormenta o la inundación remiten a la peste al ámbito natural; la del fuego es transicional, abarca tanto lo natural como lo humano; la de la guerra se limita a lo humano. La del castigo suele verse como sobrenatural, pero esto es solo si pensamos en el castigo como originado en Dios; también puede obedecer a una lógica secular: social, económica, política, y de hecho es la que más fuerza ha tomado en estos días, de la mano de los discursos anticapitalista y ambientalista: la peste es la venganza de la naturaleza por el modo en que la hemos tratado, la peste es el castigo al neoliberalismo desatado. "Una enorme población humana, sumada a una enorme población de ganado, a la destrucción de los hábitats naturales y los ecosistemas alterados, resulta en un combo que podría convertirse fácilmente en una diatriba sobre la venganza de la naturaleza contra la humanidad", escribe Marina Aizen, refiriendo la noción a David Quammen.[49] "Si quisiera ponerme antropomórfico y metafórico en esto, yo concluiría que el covid-19 constituye una venganza de la naturaleza por más de cuarenta años de grosero y abusivo maltrato a manos de un violento y desregulado extractivismo neoliberal",[50] escribe David Harvey. No deja de llamar la atención, en ambos casos, el carácter trepidante de las formulaciones: se percibe la incomodidad de los autores al recurrir al paradigma del castigo, por las evidentes resonancias religiosas que arrastra, pero tampoco se deciden a renunciar a él.

Otras metáforas son posibles, sin duda; por ejemplo, la de la peste como persona: cayó 'en brazos de' la peste, fue 'atrapada' por la peste, fue 'sorprendido por', quiso 'esquivar' la peste, o esta 'la perdonó'.

Otras veces la peste puede ser una planta: “El soldado había dejado fuera un *semillero* que no tardó en *germinar*. El primero en quien *prendió* fue el dueño de la casa en donde se había alojado” (mis subrayados), leemos en *Los novios* de Alessandro Manzoni. En algunos casos este uso es tan frecuente que no se distingue del literal, como cuando hablamos de ‘un brote’ de peste. Pero ninguno de los dos casos, sobre todo el primero, que corresponde al omnipresente recurso retórico de la personificación, parece implicar una construcción ideológica de la peste: no afectan la manera en que reaccionamos ante esta, no surge de ellos una política de la peste, no se toman medidas activadas, más que por la enfermedad en sí, por las metáforas con que la decimos, pensamos y sentimos. Y por supuesto, la manera en que entendemos y evaluamos estos usos dependerá del contexto: en la célebre novela de Camus, la peste es literalmente la peste pero es también una metáfora de la ocupación alemana de Francia y, de modo más general, de la tiranía y el totalitarismo, todas calamidades de origen humano, y es lógico que, impelida por este substrato metafórico, la peste tienda a actuar como una persona: los ciudadanos de Orán son “prisioneros de la peste”, la peste “los deja” ociosos o “les trae” el exilio; “la peste ponía guardias a las puertas de la ciudad y hacía cambiar de ruta a los barcos”, “en el hospital […] la peste comía a dos carrillos”, los familiares quedaban “cara a cara con la peste”, Al amanecer “parece que la peste suspende un momento su esfuerzo para tomar aliento”, la peste “no perdona”, la peste “se encarniza”.

Quienes vivieron más de cerca la epidemia, por otra parte, tienden a favorecer los usos literales: en Samuel Pepys la peste “llega”, “está”, “crece”, “se extiende”, como mucho, muy cada tanto “ruge” o “se calienta”. Algo parecido sucede en Defoe: sus formulaciones tienden a ser literales o atenuadas metafóricamente, si se excluye el uso insistente de la palabra “visitación” que remite a la metáfora del castigo (podría pensarse que se había vuelto un término habitual y por lo tanto inevitable, pero Pepys, que escribe sobre la misma peste de 1665, y en forma contemporánea al hecho, no la usa nunca).

Dije al principio que no pretendía establecer una prescriptiva, pero se me excusará, espero, en estos tiempos tan cargados ideológica,

imaginaria y emotivamente, de manifestar una cierta preferencia por los usos más literales: llega la peste, se va y viene, aumenta, disminuye; se enferma de peste, contrajo la peste, se muere, se contagia, se cura, se sana de la peste. Y, de recurrir a las figuraciones, voto por las comparaciones explícitas que ponen las cartas sobre la mesa y no nos dan gato por liebre.

31 Roland Barthes, "Club", en *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993. Mi traducción.

32 Francis Jeanson, "Albert Camus o el alma rebelde", en *Polémica Sartre/Camus*, Buenos Aires, Ediciones del escarabajo de oro, s/f. Traducción de Judith Coin.

33 Jean-Paul Sartre, "Respuesta a Albert Camus", en *Polémica Sartre/Camus.*

34 Véase Frank M. Snowden, *op. cit.*

35 Véase Elizabeth Outka, *Viral Modernism*. *The Influenza Pandemic and Interwar Literature*, New York, Columbia University Press, 2020.

36 Se refiere a *La peste blanca* (1937), del autor checoslovaco Karel Čapek, que alegoriza el ascenso del fascismo en términos de peste mortífera que es a la vez análogo y castigo de este, pues termina atacando a los mismos fascistas.

37 Susan Sontag, *op. cit.*

38 Jorge Luis Borges, "Martín Fierro", *Prólogos con un prólogo de prólogos. Obras completas IV,* Barcelona, Emecé, 1996.

39 Albert Camus, *El estado de sitio*, Madrid, Alianza, 2004. Traducción de Pedro Laín Entralgo y Milagro Laín Martínez. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

40 Giorgio Agamben, "La invención de una epidemia", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan*.

41 Giorgio Agamben, "Contagio", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan.* Publicado originalmente en *Quodlibet.it,* 11 de marzo de 2020.

42 Jean-Luc Nancy, "Excepción viral", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan.*

43 Paul B. Preciado, "Aprendiendo del virus", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan.*

44 Véase Frank M. Snowden, *op. cit.*

45 Laura Spinney, *Pale Rider*, London, Vintage, 2017.

46 Byung-Chul Han, "La emergencia viral y el mundo de mañana", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan*.

47 Maristella Svampa, "Reflexiones para un mundo post-coronavirus", en Pablo Amadeo (ed.), *La fiebre*, Buenos Aires, ASPO; 2020.

48 Cito según la King James Bible y la Biblia Reina Valera, 1960.

49 Marina Aizen, “Las nuevas pandemias del planeta devastado”, en Pablo Amadeo (ed.), *La fiebre.*

50 David Harvey, “Política anticapitalista en tiempos del covid-19”, en Pablo Amadeo (ed.), *La fiebre.*

4
LA PESTE Y EL CAOS

Era frecuente identificar el desorden social con una epidemia.
SUSAN SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas*

Las escenas iniciales del film *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013) no podrían ser más cotidianas: un simpático desayuno en familia ("¡panqueques!") en nada perturbado por la tele que amenaza en vano con noticias de algún lugar del globo que no es los Estados Unidos; después, ya en el auto familiar, embotellamiento en las calles de Filadelfia, gente que toca bocina y protesta, se baja para ver qué pasa, intercambia conjeturas. Enseguida aparecen signos más preocupantes: pasa como un bólido una moto a contramano y les arranca el espejo retrovisor, pasa una ambulancia haciendo sonar sus sirenas, un helicóptero sobrevuela la caravana de autos detenidos… De la nada, un camión desbocado se lleva todo puesto, autos y transeúntes; de pronto la gente huye despavorida de no se sabe qué, finalmente aparecen las criaturas: zombis veloces y letales cuya mordida opera la transformación en cuestión de *segundos*. Y ya está, se pudrió todo: el mundo es absorbido como por un tornado y escupido en restos, la humanidad se fragmenta en mínimas unidades de supervivencia que finalmente logran congregarse en fortalezas blindadas desde las cuales, eventualmente, surgirán el remedio y el renacimiento de la especie.

La imagen de la peste liberadora, carnavalesca y festiva que nos legó la Edad Media tiene su contracara en esta, aterradora, de la peste que acaba con la sociedad y nos devuelve a nuestros míticos orígenes en la horda primitiva: bandas armadas de lanzas (apenas comenzada su 'guerra mundial' Brad Pitt se fabrica una con un palo de escoba,

cinta aislante y un cuchillo de cocina), hachas y, tecnología mediante, armas semiautomáticas, enfrentadas con otras bandas o con las criaturas hostiles. En un texto sugestivamente titulado "¡Qué película estamos viendo en la vida real!", Slavoj Žižek comenta que en los Estados Unidos, al comienzo de la actual pandemia, "las tiendas de armas vendieron todas sus existencias hasta más rápido que las farmacias", y prosigue:

> Traté de imaginar el razonamiento de los compradores: probablemente se imaginaban a sí mismos como un grupo de personas aisladas de forma segura en su casa bien abastecida y defendiéndose con sus armas de una multitud infectada y hambrienta, como en las películas sobre el ataque de muertos vivientes.[51]

Frente a lo aterradoramente desconocido las naciones atinan a poco más que a un despavorido manoteo de mitos fundacionales: en el caso de los Estados Unidos, los de las vicisitudes de las colonias originarias de Jamestown y Plymouth, la literatura de frontera y el western, el *self-reliance* de Emerson, la vida autosuficiente en los bosques de *Walden* y la Segunda Enmienda; en el caso argentino, aunque también contamos con nuestras tragedias coloniales (pensemos en los malhadados Juan Díaz de Solís y don Pedro de Mendoza, sin ir más lejos), nuestros malones y guerras civiles, no solemos ir mucho más allá del 17 de octubre del 45: en los días iniciales de la pandemia un conocido me confesaba, en su balcón terraza que comandaba una vista privilegiada del río, el puerto y la villa 31, que se había hecho de la llave de un departamento con puerta blindada, "por si se vienen". Inexpresable y a veces inconfesable fue el *alivio ideológico* de muchos miembros de las clases alta y media cuando el foco del contagio pasó de ellos, que regresaban de sus viajes a países infectados, a los habitantes de las villas miseria que en cualquier momento saltarían el cerco y, con el aporte de los presos liberados masivamente de las cárceles, se constituirían en nuevo aluvión zoológico venido a meter las patas en la cápsula de Petri.

Pero a veces el sueño puede llevarnos más allá de las peculiaridades nacionales hacia algún pasado común de la especie, sea este

imaginario, como la mítica horda primitiva, o histórico, y a veces todavía vigente, como el clan, la familia extendida o la tribu. En su obra sobre los aborígenes australianos, *The Songlines* (1987), Bruce Chatwin sugiere que para la especie humana no hay felicidad posible fuera de la errancia y la dieta carnívora, para las cuales estamos evolutivamente programados; todos fuimos nómades y cazadores y esta memoria colectiva, podemos conjeturar, estaría en la base de nuestra afición por el camping, la caza y la pesca, la recolección de frutos silvestres y la lucha contra los muertos vivos. Pero como este sueño atávico se sueña desde el presente, en él se encontrarán, enlazados, los dos extremos —por ahora— de la historia de la sociedad humana: la horda primitiva y el barrio cerrado: la figura que reiteran machaconamente todas las películas del género es la de la banda de sobrevivientes que atraviesa una selva de zombis en busca de la *gated community* que la cobije.

Este tópico de la 'reversión' al tribalismo alberga en su seno la presunción de que las formas de organización tribales son más primitivas, más básicas, más salvajes en suma, y que implican una 'vuelta atrás' en términos evolutivos, lo cual es un disparate: la dinámica darwiniana vale para las especies vegetales y animales, no para las sociedades humanas. En el contexto de la actual pandemia se reavivó el interés en la novela de William Golding, *El señor de las moscas*, en la cual un grupo de escolares ingleses queda varado en una isla desierta, sin presencia adulta, y tras una primera etapa de cooperación racional basada en acuerdos mutuos 'degeneran' hacia los rostros pintados, la desnudez y el animismo, hasta terminar matándose entre ellos. A modo de réplica, Rutger Bregman, en su libro *Humankind* (2020) recuperó la historia verídica de un grupo de adolescentes del archipiélago de Tonga que quedaron varados en una isla más desierta todavía, y lograron organizarse y cooperar pacífica y productivamente, hasta ser rescatados quince meses más tarde, y concluye que Golding estaba equivocado, agregando que se trataba de un individuo depresivo que les pegaba a sus hijos (cosa que estos niegan). Este argumento *ad hominem* no viene al caso: lo que importa no es por qué Golding escribió la novela, sino por qué millones la

leyeron y creyeron en ella y la convirtieron en un clásico. La respuesta estética es fácil: la novela es buenísima. La respuesta ideológica está en parte contenida en el comentario del oficial naval inglés que rescata a los jovencitos al final, al contemplar la estela de devastación y muerte que han dejado en su paso por la isla: "Uno hubiera pensado que un grupo de niños ingleses podría haber sabido comportarse mejor que esto". Hasta los niños ingleses, tan educados ellos, son capaces de descender a la barbarie, concluye el lector, chasqueando la lengua (un eco de la tan cacareada perplejidad de posguerra: ¿cómo un pueblo como el alemán, tan filosófico, tan culto, pudo cometer semejantes atrocidades? La novela de Golding, recordemos, es de 1954). Pero ¿y si fuera al revés? ¿Y si los niños ingleses 'descendieron a la barbarie' justamente porque eran niños ingleses? Su comportamiento es típico de lo que sucede dentro de una estructura de obediencia, como la escolar, cuando la autoridad desaparece; tal vez los adolescentes de Tonga supieron organizarse mejor porque pertenecían a una sociedad menos jerárquica, con lazos comunitarios más fuertes (además, el mundo de las islas del Pacífico sur era el suyo propio). Pero también los uruguayos varados en los Andes en 1972 supieron organizarse sin enfrentamientos ni violencia; y el recurso al canibalismo fue una decisión práctica, racional y consensuada, sin pizca de reversión o de atavismo algunos. Recrear prácticas tribales no implica ninguna reversión o descenso: acaso sean las formas de organización más prácticas y racionales disponibles en determinadas circunstancias. Que Golding, escribiendo a la sombra de los alambrados de Auschwitz y el hongo de Hiroshima, las siga concibiendo como barbarie primitiva, solo indica la tenacidad de los mitos evolutivos y civilizatorios europeos.

En la primera novela de apocalipsis pandémico, de hecho, no ocurre nada parecido. *El último hombre* (1826) de Mary Shelley transcurre entre 2073 y 2100; hacia 2090 una plaga de naturaleza no especificada comienza a extenderse por el planeta, año tras año en sucesivas oleadas, diezmando a la población mundial hasta no dejar más que a un hombre, el último del título; pero antes de llegar a ese término los menguantes sobrevivientes se agrupan en contingentes

cerrados que básicamente mantienen la misma sociabilidad que antes, aunque algo disminuida sin duda. No deja de haber conflictos —un grupo de sobrevivientes norteamericanos invade Irlanda y Escocia, hasta ser detenido por los ejércitos ingleses; algunos de los refugiados ingleses en Francia forman una secta liderada por un fanático, hasta que sus seguidores descubren en él las señales de la peste y se suicida — pero las emociones, la mentalidad, las formas de comportamiento, tanto pacífico como bélico, son las mismas que en las sociedades europeas de la época.

¿A quién se le ocurrió por primera vez la idea de vincular epidemia y atavismo? Posiblemente a Jack London, en una novela breve de 1912 cuyo título, *La peste escarlata,* importa un homenaje a "La máscara de la muerte roja" de Poe y trata de una furibunda pestilencia que se desata en el año 2013; para cuando transcurre la novela, en 2073 (fecha que puede ser un guiño literario a *El último hombre*) se estima que la población *mundial* se ha reducido a unas cuatrocientas personas, agrupadas en tribus de pastores y cazadores-recolectores: "Sois unos salvajes, unos auténticos salvajes", se dirige el anciano protagonista, que vivió la epidemia de joven, a sus tres nietos. "Ya hemos llegado a la moda de adornarse con dientes humanos. La próxima generación se perforará la nariz y las orejas y se adornará con huesos de animales y conchas […] La raza humana está condenada a hundirse cada vez más en la noche primitiva antes de recomenzar algún día un nuevo ascenso sangriento hacia la civilización". [52] La novela no es gran cosa, pero contiene todos los ingredientes de las futuras películas de colapso civilizatorio debido a pandemia o plaga zombi, desde el pánico en las calles ("Nueva York y Chicago estaban sumidas en el caos. […] Habían muerto el jefe de policía y el alcalde. Los cadáveres quedaban tendidos en las calles, allí donde caían, y quedaban insepultos. […] el populacho, famélico, saqueaba las tiendas y los almacenes. Reinaban por todas partes el asesinato, el robo y la borrachera. Millones de personas habían abandonado ya Nueva York, así como las demás ciudades".), el atrincheramiento en un edificio —la escuela de química de la universidad— con armas y provisiones, para defenderse de las hordas de atacantes infectos y,

finalmente, cuando los pestilentes entran por sus ventanas, la huida en banda a través de las ciudades incendiadas, por calles bloqueadas por autos abandonados, cadáveres y proletarios vengativos, hasta que el único sobreviviente alcanza el bosque donde vive durante tres años sin otra compañía que la de dos perros y dos caballos, en todo como un Thoreau redivivo o un Will Smith anticipado. No debe ser casual que la idea se le haya ocurrido a London: ya venía de escribir *El llamado de la selva* (1903), en la cual un afable perro californiano trasladado a los bosques de Alaska termina convertido en perro lobo y cazando en manada.

Tampoco será casual que la sociedad signada para la devastación sea una oligarquía gobernada por un tal Morgan V, "elegido presidente de los Estados Unidos por la Asamblea de Magnates" —una variante de la distopía capitalista imaginada por el autor en su anterior *El talón de hierro* (1908). No es un dato menor: este cóctel de apocalipsis pandémico, colapso civilizatorio y reversión a los orígenes, que surge como género moderno y se populariza como género posmoderno, es propio del capitalismo tardío. La lucha de todos contra todos tiene menos que ver con cualquier estado primitivo de la especie que con la experiencia bien actual de sobrevivir en la selva capitalista: aquí sí, unos pocos elegidos se refugian en sus fortalezas y enfrentan a las hordas de proletarios descerebrados que pretenden invadirlas; lo que la epidemia revela, estamos volviendo a aprender en estos días, no es el carácter egoísta y despiadado del hombre en estado de naturaleza, sino en el de neoliberalismo. De ahí también las fantasías —las esperanzas y los miedos— de que la actual pandemia traiga aparejada una reinvención del comunismo (en el rubro 'esperanzas' puede citarse "El coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de 'Kill Bill' y podría conducir a la reinvención del comunismo" de Slavoj Žižek[53]; entre los miedos, la simpática "Marcha de los barbijos contra el comunismo" convocada en Buenos Aires el 7 de mayo de 2020).

Épocas anteriores también abundan en imágenes inquietantes sobre la descomposición del orden social y moral desencadenado por la epidemia, aunque este no necesariamente desemboque en la reversión

atávica a bandas de merodeadores con lanzas (algo de eso hay en *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, pero con diferencias, como veremos). Pululan, sí, las imágenes de la desaparición de la autoridad, la disolución de los lazos sociales y la inversión de los valores morales.

Las primeras despuntan ya en la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, la más temprana crónica de una ciudad avasallada por la peste —y esta nada menos que la *polis* ateniense en tiempos de Pericles, modelo originario del orden democrático de Occidente:

> Y no había ninguno que por respeto a la virtud, aunque la conociese y entendiese, quisiera emprender cosa buena, que exigiera cuidado o trabajo, no teniendo esperanza de vivir tanto que la pudiese ver acabada, antes todo aquello que por entonces hallaban alegre y placentero al apetito humano lo tenían y reputaban por honesto y provechoso, sin algún temor de los dioses o de las leyes, pues les parecía que era igual hacer mal o bien, atendiendo a que morían los buenos como los malos, y no esperaban vivir tanto tiempo, que pudiese venir sobre ellos castigo de sus malos hechos por mano de justicia, antes esperaban el castigo mayor por la sentencia de los dioses, que ya estaba dada, de morir de aquella pestilencia.

Según James Longrigg, Tucídides bien puede estar desplegando una estrategia deliberadamente irónica: primero nos regala la célebre "oración fúnebre" de Pericles, que puntualiza prolijamente todas las virtudes y ventajas de la democracia ateniense; a renglón seguido llega la peste y como el camión de *Guerra Mundial Z* se lleva todo puesto. [54] Así lo resume Leiser Madanes en su excelente *paper* sobre el tema: "La naturaleza —puede concluir el lector— le ha asestado un durísimo golpe al autocomplaciente *nomos* de la democracia".[55]

Con la peste no solo se pierde el respeto a la autoridad; también se debilita o desaparece la solidaridad entre amigos y vecinos y, de modo más aterrador, llegan a cortarse los lazos familiares, imaginados hasta ese momento como indisolubles e imperativos. Es lo que sucede durante la peste de Florencia en 1348, según el relato de Giovanni Boccaccio en las primeras páginas de su *Decamerón*:

> Ocioso sería decir que un ciudadano no se preocupaba del otro, y que casi ningún vecino cuidaba de su vecino […]; tan grande fue el espanto que esta gran

> tribulación puso en las entrañas de los hombres, que el hermano desamparaba al hermano, y el tío al sobrino, y la hermana a su hermano querido, y aun la mujer al marido; y lo que era más grave, y resulta casi increíble, que el padre y la madre huían de los hijos tocados de aquella dolencia.

Y lo mismo sucede en Londres en 1665, según el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe:

> Pero, ¡ay!, era una época en la cual cada uno miraba hasta tal punto por su propia seguridad que no le quedaba piedad para las desgracias ajenas; todos sentían la muerte tocar a su puerta, y muchos la veían llegar hasta su propia familia, y no sabían qué hacer ni adónde huir. Esto acabó con todo sentimiento de compasión. La autopreservación parecía ser la ley primera. Los hijos abandonaban a sus padres mientras estos languidecían en la mayor aflicción. En otros sitios, aunque con menos frecuencia, los padres hacían lo propio con sus hijos. [...] No hay de qué asombrarse: el peligro de muerte inminente le arrancaba hasta sus entrañas al amor, y toda preocupación por el prójimo.

Este dilema lo soluciona el Estado, al menos en los países tecnológicamente más sofisticados, expropiando y monopolizando el cuidado: la familia o los miembros del grupo quedan liberados de la obligación de arriesgar sus vidas y también, aunque parcialmente, de la culpa de no hacerlo; la comunidad, de que la ponga en riesgo la misma piedad que en otras condiciones la fortalece y sustenta. Lo que el Estado no siempre puede proveer es el acompañamiento afectivo en trance de muerte; también deben renunciar, luego, los deudos, a los ritos fúnebres y su consuelo. Morir entre máquinas, y no en compañía de los seres queridos, se ha vuelto, cada vez más, la condición habitual de la muerte en los países desarrollados: la epidemia convierte lo habitual en imperativo.

En un texto del 12 de abril de 2020, Giorgio Agamben fulmina a sus compatriotas y, por extensión, al resto de la humanidad, por este doble abandono de los rituales del cuidado y de los ritos fúnebres:

> ¿Cómo puede ser que un país entero se haya derrumbado ética y políticamente ante una enfermedad sin darse cuenta? […] La medida de la abdicación a los propios principios éticos y políticos es, de hecho, muy simple: se trata de cuál es el

límite más allá del cual uno no está dispuesto a renunciar a ellos. Creo que el lector que se tome la molestia de considerar los siguientes puntos tendrá que estar de acuerdo en que —sin darse cuenta o pretender no darse cuenta— el umbral que separa a la humanidad de la barbarie ha sido cruzado.

1) El primer punto, quizás el más serio, se refiere a los cuerpos de las personas muertas. ¿Cómo podíamos aceptar, solo en nombre de un riesgo que no se podía especificar, que nuestros seres queridos y los seres humanos en general no solo murieran solos, sino —algo que nunca había sucedido antes en la historia, desde Antígona hasta hoy— que sus cuerpos fueran quemados sin un funeral?[56]

Agamben exagera, sin duda: innumerables veces en la historia los cuerpos fueron quemados o inhumados sin funeral, o enterrados en fosas comunes. No hace falta asustarnos con el cuco de los campos de exterminio nazi —como él mismo hará al final de su artículo—, basta con la lectura somera de cualquier texto sobre una gran epidemia, como por ejemplo la *Historia de la guerra del Peloponeso*, contemporáneo de *Antígona*:

Nadie se cuidaba de religión ni de santidad, sino que eran violados y confusos los derechos de sepulturas de que antes usaban, pues cada cual sepultaba los suyos donde podía. Algunas familias, viendo los sepulcros llenos por la multitud de los que habían muerto de su linaje, recurrían a prácticas vergonzosas; al ver preparada la hoguera para quemar el cuerpo de un muerto se adelantaban y lanzaban dentro el cadáver de su pariente o deudo, y le ponían fuego por debajo; otros lo echaban encima del que ya ardía y se iban.

O la *Historia de las guerras* de Procopio de Cesárea, que detalla lo que sucede cuando la peste bubónica llega a Constantinopla en 542 a. C., en tiempos de Justiniano:

En aquellas fechas quedaron arrumbados todos los ritos funerarios. En efecto, los difuntos no eran llevados a enterrar con su cortejo, como de costumbre, ni con la música fúnebre que era habitual, sino que bastaba con que uno portara en hombros al muerto hasta llegar a la zona costera de la ciudad donde lo arrojaba, para que, después de amontonarlos en barcas, se los llevaran a cualquier sitio que se les ocurriera.

No contento con esto, Agamben pretende infamar a sus compatriotas —quizás a todos sus semejantes— con la acusación de cobardía moral: ni por un segundo considera la posibilidad de que se trate de una renuncia consciente a un derecho personal en nombre de un bien general, la limitación del contagio. No le alcanza con que los deudos deban padecer el dolor de no haber podido acompañar hasta último momento a sus seres queridos: necesita llenarlos de vergüenza y de culpa, y refregarles en la cara a Antígona. Es cierto que se ha hecho costumbre considerarla como una heroína, una mártir incluso, en lucha contra las disposiciones injustas de un tirano; pero esto implica olvidar que la obra de Sófocles no es un drama romántico sino una tragedia, donde hay distintas verdades y distintas necesidades en pugna; trágica, en el mismo sentido, fue la situación de quienes murieron por coronavirus, y la de sus parientes o amigos, sobre todo en los primeros meses, cuando los cadáveres abrumaban las morgues y las formas del contagio no eran bien conocidas; con posterioridad, en la mayoría de los países se restablecieron las prácticas habituales del cuidado y los ritos fúnebres.

Pero ni siquiera en la ruptura de los vínculos familiares se detiene el carácter insidioso de la epidemia: su mayor triunfo, tal vez, es el de subvertir cualquier asociación posible: mal que les pese a Leibniz, Rousseau y Will Smith, la unidad básica de supervivencia de la especie humana no es el individuo aislado, o la pareja reproductiva, sino el grupo; y a diferencia de peligros externos como los desastres naturales, las fieras salvajes o las tribus enemigas, cuya acción o amenaza tiende a cohesionarlo, la peste infiltra el grupo, se mete en sus intersticios, lo disuelve, volviendo enemigos unos de otros a sus miembros.

Aquí es donde los zombis prestan un servicio invaluable: el de justificar el abandono y, más aun, la ejecución de los enfermos. La situación figura en toda película de plaga zombi que se respete: en *Guerra Mundial Z* el hijo huye del padre zombi; en *Veintiocho días después* (Danny Boyle, 2002), una empecinada sobreviviente ultima a machetazos a su compañero recién mordido; en *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007) Will Smith se ve obligado a sacrificar a su fiel y

único compañero cuando este empieza a convertirse en perro vampiro; la frase de justificación, cuando la haya, será siempre la misma: "Ya no es él/ella". El cine de zombis nos da derecho, más aún, *nos impone la obligación*, de matar al ser querido, por más querido que sea; mientras que el contagiado de virus lo sigue siendo, y en tanto nuestros cuidados aumenten sus posibilidades de supervivencia, sería cruel, sería inhumano, sería imperdonable, dejarlo librado a su suerte —y ni hablar de sacrificarlo. Eliminar inmediatamente a los enfermos y, por qué no, de yapa a los que dan positivo, sería una eficiente 'solución final' de cualquier peste: es lo que propone el malo de *Epidemia* (1995), interpretado por Donald Sutherland: una bomba incendiaria en cada foco y se acabó el problema. En la brillantemente satírica *El regreso de los muertos vivos* (Dan O'Bannon, 1985) la solución del gobierno de los EE. UU. a la plaga de muertos vivos que ha caído sobre un pueblo es tirarles la bomba atómica, sin imaginar que sus cenizas, arrastradas por la lluvia, despertarán a todos los muertos del planeta.

La metaforización otorga amplias licencias: todo vale si de una plaga zombi se trata. Pero también hallaremos imágenes de este infierno tan temido (y quién sabe deseado) en películas protagonizadas por las criaturas que nos apremian hoy día, los irrepresentables virus: en *Epidemia*, en *Virus* (Kim Sung Soo, 2013), incluso en la más sobria *Contagio* asistimos a imágenes de pánico y hecatombe: rebeliones populares y masacres estatales, amenaza de volatilizar ciudades enteras, saqueos de supermercados, personas armadas que penetran en las casas y asesinan a sus moradores impunemente. La actual pandemia tampoco ha sido avara en imágenes escalofriantes: los cadáveres envueltos en plástico en las calles de Guayaquil, aguardando el paso del carro de los muertos como en el medioevo; las tumbas masivas en Manaos, los camiones frigoríficos repletos de cadáveres en Nueva York, los hospitales desbordados en la India o en Chile. Los saqueos a supermercados, farmacias y armerías brillaron por su ausencia, incluso en los EE. UU. Una pena: hubiera sido justo que las visiones apocalípticas se realizaran principalmente en el país que desde hace décadas se alimenta y nos alimenta con

ellas; en el resto del mundo las estampas de los comienzos de la pandemia fueron las de las mujeres de Nápoles cantando canciones antifascistas de balcón a balcón, los teatros y cines de Alemania o Japón con sus contados espectadores boyando en un mar de butacas vacías, y la gente saliendo a los balcones a aplaudir a las nueve. En los inicios de la cuarentena italiana, un hombre corre con su perro por las calles del pueblo y el alcalde le sale al cruce con las palabras "¿Pero quién te creés que sos? ¿Will Smith? Volvete a tu casa, querés". Lo épico no termina de hacer cuerpo, aunque lo apocalíptico parezca acechar a la vuelta de la esquina.

Desde la Biblia, al menos, los relatos de la peste vienen en dos modelos: el del Apocalipsis (morimos todos) y el del Diluvio (se salvarán, en el arca, los elegidos, y repoblarán la tierra). Las películas de zombis y epidemias suelen apostar al segundo, aunque cada tanto surja alguna que coquetee con el primero: en *Doce monos* (Terry Gilliam, 1995) la humanidad no ha desaparecido del todo pero se ve reducida a una larvada y exigua existencia bajo tierra. La película está inspirada en el cortometraje/fotonovela *La jetée* (1962) de Chris Marker, donde la causa del encierro es la guerra atómica y la radiación subsiguiente; el paso de un film a otro ilustra el tránsito de la hegemonía de la paranoia del apocalipsis nuclear (1945-1991) a la del apocalipsis pandémico (1990-presente). La pesadilla que sucesivamente sueñan Marker y Gilliam, por otra parte, no es la hobbesiana de la guerra salvaje de todos contra todos, sino la orwelliana de una sociedad totalitaria y tecnocrática que utiliza el riesgo de la extinción inminente para imponerse y perpetuarse. La imaginación distópica suele dispararse hacia adelante, como que resulta al fin y al cabo de un avance tecnológico (los regímenes totalitarios de *Nosotros*, *Un mundo feliz* y *1984* se implantan tras sendas guerras de devastación; en *Fahrenheit 451* la vemos en vivo y en directo); mientras que al apocalipsis pandémico, en tanto victoria de la naturaleza, le sienta mejor la vuelta atrás, entendida como reversión al estado de barbarie, salvo que el virus o zombi sean de laboratorio: *Doce monos* y *Veintiocho días después*, no casualmente, conjugan régimen totalitario y pandemia de laboratorio.

Uno de los aspectos más inquietantes de las epidemias es el carácter invisible de los responsables, al ojo desnudo las bacterias, al microscopio óptico los virus (su existencia pudo ser probada hacia fines del siglo XIX, pero las primeras imágenes, obtenidas con el microscopio electrónico, son posteriores a 1930). Resultaría ocioso, porque todos en el mundo lo vivimos en estos días, destacar hasta qué punto la invisibilidad de la amenaza, unida a la incertidumbre sobre las vías de contagio, generan angustia, terror y pánico, y toda clase de reacciones y respuestas que es difícil clasificar como racionales o irracionales: el carácter imperceptible del agente lleva a algunos a tenerle miedo a todo y a otros a no tenerle miedo a nada. La humanidad, y con ella la ciencia médica, tuvo que recorrer un largo camino para aceptar la existencia de estas criaturitas molestas, y todavía en los albores del siglo XX había médicos que sostenían la vigencia del paradigma miasmático, y hoy, en el XXI, los negadores de virus y bacterias, y por lo tanto de vacunas, se cuentan por millones (y entre ellos no faltan médicos); hasta tal punto la intangibilidad del invasor vulnera la inteligencia del invadido.

"Todo lo desconocido es horrible", sentencia el cirujano Roger de Salerno en el cuento de Rudyard Kipling "El ojo de Alá" (1926). Este transcurre en el siglo XIII en el ficticio monasterio medieval inglés de St. Illod's, al cual regresa el miniaturista Juan de Burgos tras un largo viaje a España, con pigmentos para sus colegas, drogas para los practicantes de la medicina y un artefacto ideado por los moros: el ojo de Alá del título, un primitivo microscopio que les permite a todos asomarse al invisible mundo que bulle en una gota de agua estancada. Cada uno de los monjes, según su pasión y su oficio, ve algo distinto en ese microcosmos que el arte de los infieles ha revelado a su vista: Juan de Burgos ha tomado esas formas que ningún ojo humano, al menos en el mundo cristiano, había visto antes, como fuente de inspiración para los novísimos demonios con que ilustrará su versión del Evangelio de Lucas, y, en particular, la historia del endemoniado, que Jesús cura obligando a los invasores a salir de él y penetrar en una piara de cerdos que prontamente se arrojan a las aguas del Mar de Galilea y perecen (Marcos 5, 1-20; Lucas 8, 26-39); Fray Thomas, a

cargo de la enfermería, ve confirmadas las conjeturas de Varro,[57] y las suyas propias, sobre el origen microbiano de las enfermedades ("¡Como en el agua, también deben bullir en la sangre, y hacerse la guerra unas a otras! Lo he soñado durante los últimos diez años —creía que fuese pecado— pero son ciertos mis sueños y los de Varro!");[58] uno de los dos visitantes, el histórico Roger de Salerno, cirujano y anatomista, deplora los pocos años que le quedan para adentrarse en el nuevo mundo que acaba de revelársele, mientras que el también histórico Roger Bacon, filósofo y pionero del método experimental y de la óptica, que estudió en los tratados de Alhacén, Avicena, Averroes y otros sabios islámicos, se interesa más por la mecánica del aparato que por el mundo que le revela; finalmente Stephen de Sautré, doctor en medicina y abad del monasterio, que había visto las mismas criaturas durante su cautiverio en El Cairo, a través de un similar instrumento, les recuerda que la madre iglesia reserva la hoguera para los hombres que vean lo que Dios ha puesto fuera del alcance de sus ojos, y peor si es gracias a la magia de los infieles, y destruye el instrumento, aun admitiendo la realidad de lo que les muestra:

> Parecería que debemos optar entre dos pecados: el de negarle al mundo la Luz que está en nuestras manos, y el de iluminar al mundo antes de tiempo. […] Este nacimiento, hijos míos, es anticipado. Será madre de más muertes, más tortura, más división, y una mayor oscuridad en esta era ya tan oscura.

Históricamente, el descubrimiento es anacrónico: la primera observación documentada de glóbulos rojos a través de un primitivo microscopio fue la de Jan Swammerdam (1637-1680); su contemporáneo Antoine van Leeuwenhoek (1632-1723) haría lo propio con los espermatozoides y los primeros microorganismos. Pero justamente de eso trata el cuento de Kipling: de un descubrimiento técnicamente posible pero ideológicamente inaceptable. Una conferencia suya de 1923, "Los clásicos y las ciencias", permite conjeturar que la crisis de fe que Swammerdam experimentó tras sus descubrimientos pudo haber sido fuente de inspiración para este

relato: “Swammerdam, medio loco tras ver las maravillas que su microscopio le había mostrado en una gota de agua, cierra su cuaderno y jura que tales revelaciones no deben comunicarse a la humanidad”. En su novela *Possession* (1990), A. S. Byatt imagina y escribe un monólogo dramático a la manera de Robert Browning (en el cual su protagonista Herbert Ashe está basado), titulado justamente “Swammerdam”:

> Hallé un mundo nuevo en este mundo nuestro —/ un mundo de milagros, un mundo verdadero *y monstruoso, bullendo de vida inconcebible.* Ese vaso de agua que acercas a mis labios, *si tuviera mis lentes, nos revelaría* no la límpida claridad que suponemos— *agua pura —sino una inquieta horda en lucha* de animálculos azotando colas de dragón *impelidos por resortes, espirales, frondas* como ballenas atravesando los océanos.[59]

El deslumbrante relato de Kipling, que logra condensar el mundo de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco en unas pocas páginas, tiene varios centros de interés: el conflicto entre religión y ciencia, el rol del islam en preservar el conocimiento grecolatino, olvidado o recelado en la Europa medieval, y así hacer posible el Renacimiento, el carácter salvador del arte y el oficio (Juan de Burgos se refugia en su arte para soportar su dolor por la muerte de parto de su mujer mora o judía y de su hijo, así como Kipling, tras empujar a su hijo a morir en la Gran Guerra, habrá lidiado con el suyo sumergiéndose en relatos como este); para lo que acá nos importa, lo más interesante es el vínculo entre los invisibles microorganismos y los demonios del infierno. Cansado de los diablos de molde de la ortodoxia eclesiástica y pictórica, que no son más que simios y cabras y aves de corral recortados y recombinados, y acuciado por la idea de que los demonios de la iconografía deben ser tan variados como los santos, y adecuados a su objeto (los siete demonios de María Magdalena deben ser femeninos; el que Jesús expulsa del cuerpo del mudo ha de ser “sin rostro, como un leproso”), viaja a los extremos del mundo cristiano, para terminar encontrando lo que buscaba en una gota de agua estancada del propio monasterio:

> Algunos no eran más que grumos, con lóbulos y protuberancias —un esbozo de faz demoníaca escudriñando a través de gelatinosos muros. Una familia de diablillos impacientes y globosos había reventado el vientre de su madre, que hacía morisquetas mientras estos se arremolinaban sobre su presa. Otros tomaban la forma de varas, cadenas y escaleras, sencillas o combinadas, para rodear la garganta y las mandíbulas de una chancha aterrada, de cuya oreja asomaba el látigo vítreo de un diablo que había encontrado su guarida.

El problema es especialmente acuciante para un medio eminentemente visual como el cine: ¿cómo estructurar una película entera alrededor de la lucha contra un enemigo que no puede verse? En films como *Epidemia* se recurre al desesperado expediente de animar las microgotas portadoras del veneno, para ilustrar cómo un pertinaz tosedor contagia a un cine entero; la coreana *Virus* le copia el truco, esta vez en una farmacia repleta. Resulta difícil adivinar si el recurso estaba destinado a asustarnos o a calmarnos, de lo que no queda duda es que el efecto es risible y contraproducente. Más sutil, más insidiosa, más inteligente, *Contagio* se dedica a encadenar *travellings* de cuanta superficie esté al alcance de la mano, un poco a la manera de la cámara subjetiva en *Tiburón* de Spielberg. Es el correlato objetivo y visible del miedo a lo invisible: todo lo que toques o te toque puede ser letal, la muerte acecha desde todos lados: como todo puede matarte, todo está vivo —la definición misma del pánico.

La imaginación no tolera el vacío, y el terror mucho menos. En el cine, y más aún en los videogames, y sin duda en nuestras fantasías, el enemigo invisible debe volverse visible para poder combatirlo. Aquí es cuando zombis y vampiros prestan otro inapreciable servicio. Tanto unos como otros pueden funcionar como metáforas visuales de las enfermedades contagiosas, aunque no de la misma manera: en los primeros se hacen cuerpo nuestras fantasías sobre el contagio individual y quizás deliberado, típicamente por vía sexual, como el de la sífilis y, a partir de los ochenta, el sida; en los segundos, el contagio masivo de las grandes epidemias. Las dos *Nosferatu*, la de Murnau (1922) y la de Herzog (1979), practican la división del trabajo: vampiros para el contagio individual y ratas para el colectivo. Estos

roles, con todo, son fluidos: en la novela *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, un virus convierte en vampiros a la humanidad entera, pero los zombis no se habían puesto de moda todavía, y fue de hecho el giro conceptual de Matheson (la masivización de los vampiros) lo que dio origen a los muertos vivos, como reconoció George Romero, su padre indiscutido. Los puristas distinguen a los reservados zombis haitianos, que se asoman a la cultura de masas hacia 1930 (*White Zombie* de Victor Halperin, con Bela Lugosi, es de 1932), de las desaforadas patotas de muertos vivos imaginadas por Romero; en la evolución del género predominaron los segundos, pero usurpando el nombre de los primeros. La trama se espesa cuando recordamos que la primera novela de vampiros comparte lugar y fecha de nacimiento con la primera novela de ciencia ficción, que trata de la creación de un protozombi: tanto *El vampiro* (1819) de John William Polidori como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley fueron soñadas a lo largo de tres días inclementes de junio de 1816 en Villa Diodati, Ginebra, en el transcurso del famoso concurso de historias macabras del que también participaron Lord Byron y Percy Bisshe Shelley. Un hilo de recorrido sinuoso pero continuo lleva de la leyenda del Gólem, un ser modelado de arcilla y animado por la magia cabalística que en algún momento rompe las cadenas de su servidumbre y siembra la muerte y el caos,[60] a la criatura de Shelley, compuesta de partes de cadáveres y animada por medios científicos, que también se vuelve contra su creador (cabe aclarar que las primeras versiones cinematográficas, como *Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (1935), ambas dirigidas por James Whale e inolvidablemente interpretadas por Boris Karloff, popularizaron la imagen de una criatura torpe y estúpida, estrechando la brecha con los zombis y muertos vivientes; pero la criatura de Shelley es tan inteligente como cualquier ser humano, aprende a leer y escribir, discute de teología y metafísica; la versión de Kenneth Branagh (*Frankenstein de Mary Shelley*, 1994), con ser menos memorable que las de Whale, devuelve sus prerrogativas morales e intelectuales a la criatura, interpretada por Robert De Niro). Este hilo se va entretejiendo con el que lleva de las leyendas de zombis haitianos —cadáveres animados por magia vudú,

también para hacer de toscos sirvientes— a los muertos vivientes del cine; la red se tensa cuando recordamos que la autora de *Frankenstein* escribiría en 1826 *El último hombre*: bastaría combinar los conceptos de sus dos novelas para arribar a la fórmula del apocalipsis zombi causado por experimentos científicos.

H. P. Lovecraft pisó el umbral en su novela breve *Herbert West-Reanimator* (1922), inspiración para el film de culto *Re-Animator* (Stuart Gordon, 1985) y sus secuelas. Su novela tiene una doble inscripción pandémica: por un lado, en la parte II, "El demonio de la peste", los experimentos del Dr. West en reanimación de cuerpos muertos tienen lugar durante una epidemia de fiebre tifoidea que le suministra abundante carne fresca; por el otro, la novela fue escrita poco después de la gran pandemia de 1918-1919, que sembró el mundo de cadáveres, ayudada por la Gran Guerra sin duda —de hecho en su quinta parte, "El horror de las sombras", la novela lleva al Dr. West y a su narrador y ayudante al teatro de la guerra europea, que suministrará una plétora de cadáveres frescos —y mutilados—; a esta altura los experimentos del Dr. West pasan por explorar la interconexión entre las partes revividas de un mismo cuerpo, para comprobar si siguen actuando coordinadamente (lo cual resulta en el film de 1985 en una de las secuencias más hilarantes: el decapitado Dr. Hill, sosteniendo su propia cabeza en las manos, intenta practicarle un cunnilingus a la aterrada mujer de sus sueños). Los reanimados de West anticipan muchas de las características de los muertos vivientes: debido al deterioro del tejido cerebral se comportan como locos enfurecidos, sembrando su camino de cadáveres humanos no siempre completos ("No todo lo que atacaba quedaba en el camino, pues a veces le había dado hambre"); aunque mejoran con el tiempo y al final se juntan en manada para rescatar a uno de los suyos del loquero, para dar luego cuenta de su maniático creador.

Los vampiros son sin duda más sofisticados: son seres vivos conscientes y deseantes, dotados de vida eterna, y hasta llegan a enamorarse (es verdad que suele caracterizárselos como 'no vivos' —*undead*— pero esto no deja de ser un tecnicismo: comparados con los

zombis que se caen a pedazos se ven bastante frescos); los zombis están muertos, pero usurpan algunas de las características de la vida, exactamente igual que los virus, por eso habrán terminado ganándoles a los vampiros el casting para hacer de estos. Además, como nos recuerda Žižek en *Problemas en el paraíso*, los vampiros son típicamente aristocráticos y sofisticados mientras que los zombis son proletarios espásticos y descerebrados incapaces de cualquier acción conjunta; aunque ahora parecen estar aprendiendo: los muertos vivientes de la serie *Juego de tronos* tienen jefes y forman ejércitos. Pero ambos, vampiros y zombis, son una invención tardía. ¿Qué criaturas metaforizaban la epidemia antes de la invención de estos? Según la atractiva conjetura de Peregrin Horden, habría sido el dragón, que solía habitar pantanos miasmáticos y envenenaba regiones enteras con su aliento pestífero; el héroe que librara a la región de este —fuera matándolo, como san Jorge, o expulsándolo, como san Marcelo de París— la volvía habitable para los seres humanos.[61] Es tentador llevar la hipótesis un poco más atrás, hasta la Grecia legendaria al menos. ¿No es la Hidra de Lerna, que habita en un pantano, cuya mordedura es letal y cuya sangre sirve para envenenar puntas de flecha, cuyas cabezas al multiplicarse en progresión geométrica miman la propagación de la epidemia, que además nunca puede ser erradicada del todo por ser inmortal una de estas (que Hércules se ve obligado a dejar enterrada bajo una piedra, con el riesgo de que vuelva a brotar en algún futuro momento) un emblema perfecto de la epidemia y los terrores que despierta? La Enciclopedia Británica (11ª edición) cita la interpretación del helenista alemán Ludwig Preller, que parece corroborarlo: “La hidra representa el terreno húmedo y pantanoso de Lerna con sus numerosas fuentes (κεφαλαί, cabezas o cabeceras); su veneno, los vapores miasmáticos que surgen del agua estancada; su muerte a manos de Hércules la introducción de la cultura y la consiguiente purificación de la tierra” (mi traducción). “*Lernaea pestis”* (“la lernea plaga”) la llama Lucrecio en *De rerum natura*. Lo único que le falta al dragón es movilidad: como suele estar atado a un lugar fijo (su pantano, su cueva) resulta más apto para metaforizar una endemia que una epidemia, y la dolencia

con que típicamente se lo vincula es la malaria, endémica en buen parte de Europa hasta bien entrado el siglo XX (los vampiros también son endémicos —a Transilvania— pero eventualmente, como sucede en la novela modelo del género, *Drácula* —1897— de Bram Stoker, suben a un barco y se vuelven epidémicos). En la notable *El reinado del fuego* (2002) de Rob Bowman, los dragones que hibernaban en cuevas secretas son despertados por los trabajos de excavación del subte de Londres y actualizan su potencial pandémico devastando la tierra. En su *Robert Browning* (1903), G. K. Chesterton propone la "apoteosis de lo insignificante" como rasgo distintivo de la literatura moderna (de fines del siglo XIX en su caso) y agrega: "Todos [estos autores] han quedado muy impresionados y hasta alarmados por el misterioso poder de las cosas pequeñas. Su distancia de los antiguos poetas épicos es la que va de una era acostumbrada a luchar con dragones a una que lucha con microbios" (mi traducción).

También los zombis debieron evolucionar: los originales de George Romero, que nada tenían que ver con virus o epidemias, eran típicamente torpes y lentos (y ni hablar de los haitianos); recién en *El regreso de los muertos vivos* (1985) aparecen los zombis rápidos, y si bien todavía no funcionan viralmente (su zombismo no se transmite por mordedura) el atributo de la velocidad permitirá, eventualmente, el tránsito al zombi pandémico. Todos estos elementos confluirán en la fórmula de síntesis que se consolida a partir de los noventa: muertos vivientes rápidos creados a partir de un virus de laboratorio que transmiten el virus con su mordedura y así desatan una pandemia que arrasa la tierra. Parece simple, pero hubo que recorrer un largo camino para alcanzarla.

*

En las páginas finales de *Crimen y castigo*, Raskolnikov sueña con "una terrible, inaudita y nunca vista plaga que, procedente de las profundidades de Asia, caería sobre Europa. Todos tendrían que perecer, excepto unos cuantos, muy pocos, escogidos". En este caso, la disolución social no es una consecuencia de la peste, sino la

enfermedad misma:

> Las personas que la contraían se volvían inmediatamente locas. Pero nunca, nunca se consideraron los hombres tan inteligentes e inquebrantables en la verdad como se consideraban estos atacados. […] Aldeas enteras, ciudades y pueblos enteros se contagiaron y enloquecieron. […] Los hombres se agredían mutuamente, movidos de un odio insensato. Se armaban unos contra otros en ejércitos enteros; pero los ejércitos, ya en marcha, empezaban de pronto a destrozarse ellos mismos, rompían filas, se lanzaban unos guerreros contra otros, se mordían y se comían entre sí. […] Sobrevinieron incendios, sobrevino el hambre. Todo y todos se perdieron.[62]

No hace falta darle demasiadas vueltas al asunto: ya en el año de 1866 Dostoievski nos está entregando el tratamiento de toda película de plaga zombi que se respete, completo con la esperanza final de redención:

> Salvarse en el mundo entero solo lo consiguieron únicamente algunos hombres, que eran puros y elegidos, destinados a dar principio a un nuevo linaje humano y a una nueva vida, a renovar y purificar la tierra, pero nadie ni en ninguna parte veía a aquellos seres, nadie oía su palabra y su voz.

La 'plaga' que imagina el personaje de Dostoievski no es otra cosa que un compuesto de ideologías nihilista, socialista y utilitarista, todas hijas del racionalismo europeo, que lo han llevado a cometer el crimen del título. Dostoievsky propone, como antídoto para esta epidemia, los remedios 'irracionales' de la caridad cristiana y el espíritu del sacrificio. Sus remedios funcionan, al menos en teoría, porque en su caso no se trata de una peste literal sino metáforica, ¿pero cómo aplicarlos en el contexto de una epidemia real, cuando la caridad contagia y el sacrificio envenena? Una de las consecuencias más detestables del estado de peste es que impone y justifica el imperio de la razón sobre las demandas del instinto, la fe y los sentimientos.

En *La peste* de Camus, este triunfo de la razón se conceptualiza como disyunción entre abstracción y afecto: el periodista Rambert, que como cientos de miles en los primeros dos años de nuestra

pandemia, ha quedado atrapado por la cuarentena en una ciudad que no es la suya, invoca su necesidad imperiosa, física, de volver a París para reunirse con su amada, y el doctor Rieux, tras afirmar que lo comprende, agrega el 'pero' de la peste:

> Deseaba con todas sus fuerzas que Rambert se reuniese con su mujer y que todos los que se querían pudieran estar juntos, pero había leyes, había órdenes y había peste.
> —No —dijo Rambert con amargura—, usted no puede comprender. Habla usted en el lenguaje de la razón, usted vive en la abstracción.
> El doctor levantó los ojos hacia la [estatua de la] República y dijo que él no sabía si estaba hablando el lenguaje de la razón, pero que lo que hablaba era el lenguaje de la evidencia y que no era forzosamente lo mismo.

El gesto decisivo, claro, es el de 'levantar' los ojos a la estatua de la *res* pública: en situación de peste, el bien colectivo se impone sobre el privado: los amantes podrían tener derecho a reunirse si con ello solo pusieran en riesgo sus propias vidas (generaciones de amantes lo han hecho), ¿pero qué ocurre si ponen en peligro la vida de los demás? En tanto médico, el doctor Rieux vive en carne propia, diariamente, hora tras hora, la tensión entre piedad personal y deber profesional:

> Era fuerte y resistente y, en realidad, todavía no estaba cansado. Pero las visitas, por ejemplo, se le iban haciendo insoportables. Diagnosticar la fiebre epidémica significaba hacer aislar rápidamente al enfermo. Entonces empezaba la abstracción y la dificultad, pues la familia del enfermo sabía que no volvería a verle más que curado o muerto. "¡Piedad, doctor!", decía la madre de una camarera que trabajaba en el hotel de Tarrou. ¿Qué significa esta palabra? Evidentemente, él tenía piedad pero con esto nadie ganaba nada. Había que telefonear. Al poco tiempo el timbre de la ambulancia sonaba en la calle. […] Entonces empezaban las luchas, las lágrimas, la persuasión; la abstracción, en suma.

Pero lo más perturbador —a diferencia de meramente aterrador— de la peste es su demoníaca capacidad de *inversión* moral: el transeúnte que en la calle me ayuda a levantarme si tropiezo, o me alcanza un objeto que se me ha caído, apenas se diferencia de los

untadores de Manzoni en que no lo hace de malo sino de estúpido; el abnegado que permanece junto al lecho del enfermo es un insensato que pone en peligro a toda la comunidad, mientras que el cobarde que huye es un juicioso que la protege; el médico que viene a curarme me contagia, el buen samaritano es un asesino. Médicas y médicos que exponen sus vidas por los demás se convierten en parias y son expulsados de sus viviendas, apedreados o bañados en cloro, o son aplaudidos en los balcones de los edificios e insultados en los pasillos. Nuevamente, Tucídides:

> Lo más tremendo de esta enfermedad [era] que se contagiaban al cuidarse unos a otros, y morían como ovejas. Y esto provocó la más elevada mortandad. Pues, si por un lado, por temor se resistían a visitar a los enfermos, estos morían sin ser atendidos, de modo tal de que muchas casas quedaron vacías a causa de que nadie quiso asistirlas. Pero si, por otro lado, visitaban a los enfermos, morían, especialmente los que pretendían ser bondadosos. Porque estos habían hecho una cuestión de honor en visitar a los enfermos, en el momento en que los parientes de los moribundos, sobrepasados por la magnitud de la calamidad, estaban exhaustos incluso de lamentarse.

La moral de la peste no puede ser la misma que la moral sin ella. Bajo su imperio, los diez mandamientos se reducen a uno: no contagiarás. La paranoia del contagio se vuelve virtud cívica. Como resume Camus en su novela: “El hombre íntegro, el que no infecta a casi nadie, es el que tiene el menor número posible de distracciones”.

De todas las figuras de la inversión moral, una de las más reiteradas y truculentas de los relatos sobre las epidemias es la de quienes contagian deliberadamente a sus congéneres. Así la evoca Defoe en su novela:

> Se daba una aparente propensión o una vil inclinación en aquellos que estaban infectados a infectar a otros. Algunos médicos suponían que era la naturaleza de la enfermedad enfurecer a los enfermos y hacerles odiar a los otros hombres, como si hubiera una malignidad en la enfermedad a comunicarse ella misma y en la naturaleza del hombre, haciendo perversa su voluntad, como un perro loco, que aunque hubiera sido antes el animal más amoroso, sin embargo se lanzará contra cualquiera que se le acerque, incluso a quienes lo cuidaron hasta entonces. Otros

> lo atribuían a la corrupción de la naturaleza humana, que no tolera verse más miserable que sus congéneres, y tiene una especie de deseo involuntario de que todos los hombres sean tan infelices como él o estén en una condición tan mala como él. […] Desconozco cuál era la razón natural de cosa tan perversa en un momento en que podían concluir que estaban por comparecer ante el tribunal de la Justicia Divina. No puede conciliarse ni con la religión ni con la generosidad o la humanidad. Otros decían que era una especie de desesperación, que no sabían o veían lo que hacían, lo cual los volvía inconscientes del peligro y la seguridad, no solo de los demás, sino también de los suyos propios.

Hasta acá, parecería que Defoe, al concentrarse en las explicaciones posibles, está dando el hecho por probado. Pero luego efectúa un giro sorprendente:

> Pero yo elijo conducir este gravísimo debate por otro camino, y responderlo o resolverlo diciendo que *no concedo los hechos.* Muy por el contrario, afirmo que tal cosa nunca sucedió, que fue una queja elevada por los habitantes de los pueblos circunvecinos contra los ciudadanos [de Londres] para justificar o al menos excusar esa dureza y severidad que tanto han dado que hablar (subrayados del autor).

La "dureza y severidad" de la que habla H. F. son las de los aldeanos que se rehúsan a recibir a los londinenses que huyen de la peste, e incluso a dejarlos pasar por los caminos que atraviesan o bordean sus aldeas: el mito de los 'contagiadores deliberados', propone el narrador de Defoe, habría sido inventado, y acto seguido creído, por estos para justificar su trato inhumano; se trata entonces de una *leyenda urbana,* un falso problema.

Vale la pena destacar la sofisticada estrategia narrativa de H. F.: primero enumera las posibles respuestas al enigma, invitándonos a evaluarlas nosotros mismos (discutir las soluciones a un problema implica dar por sentado que el problema existe) y una vez que nos hizo entrar por el aro, él se sale y dice: "¡Te la creíste!", obligándonos a examinar nuestra propia credulidad, a descubrir operando en nosotros mismos la propensión a pensar lo peor de nuestros semejantes. Defoe entendió con lucidez que una de las consecuencias de la peste es engendrar no solo narradores crueles sino lectores

crueles, y nos obliga a confrontar nuestra propia credulidad despiadada. Defoe no cae en la trampa: si algo llama la atención en su *Diario* es la sistemática negativa del autor a convertir su crónica en un catálogo de miserias humanas. Es llamativa la generosidad de su narrador, H. F., que una y otra vez interrumpirá su relato para manifestar su gratitud y reconocimiento a los

> clérigos, médicos, cirujanos, boticarios, magistrados y oficiales de todos los niveles, y todas las personas útiles que arriesgaron sus vidas para cumplir con su deber, pues todos los que se quedaron [en la ciudad] lo hicieron hasta el último grado, y muchos de todos ellos no solo las arriesgaron, sino que las perdieron, en tan triste ocasión.

H. F. también se destaca por su ecuanimidad, cuando se pone en el lugar de los fugitivos que morían en los caminos sin recibir de los aldeanos auxilio alguno, y a la vez en el de estos, que resultaban diezmados cuando sí los asistían; cuando reprueba por igual a las autoridades anglicanas, que abren las puertas de las iglesias vacías a los *dissenters* (predicadores de otras denominaciones), para volver a expulsarlos una vez que ha acabado la peste, y a los mismos *dissenters* que no pierden la oportunidad de reprochar su cobardía a los primeros, "cuando", advierte H. F., "no todos los hombres tienen la misma fe, ni el mismo coraje".

El *Diario del año de la peste* es una novela, y es en las historias que cuenta, más que en las reflexiones de índole general, donde su verdad se afirma. De todas ellas, una de las más conmovedoras es la del barquero que ha abandonado su casa, donde permanecen su esposa y dos de sus hijos enfermos, habiendo ya muerto un tercero; cuando H. F. lo reprende, el hombre le contesta humildemente: "Señor, no los abandono; trabajo para ellos todo cuanto puedo, y Dios sea loado, he logrado que nada les falte". H. F. asiste al tierno coloquio del hombre y su esposa, es testigo de cómo este deposita los víveres frente a la casa, sobre una gran piedra, para que ella salga a buscarlos, y profundamente conmovido les entrega algún dinero, que estos entre lágrimas le agradecen efusivamente.

La importancia de la escena no es menor, pues en lugar de crear antinomias inconciliables, de fabricar disyunciones tajantes, Defoe propone a nuestra bondad el empeño de un hombre sencillo que se esfuerza por reconciliar distancia y afecto, sentimiento privado y bien público, el cuidado de sí y de los suyos. Y a esto se suma la humildad del narrador, que entra en escena arrogándose el derecho a juzgar y sermonear a sus semejantes, y enseguida desciende de sus alturas morales para escuchar y aprender de ellos.

Otra de las figuras del orden en medio del caos de la peste, y una de las más elegantes, desde el punto de vista estético, y reconfortantes, desde el ideológico, pues no surge de ninguna autoridad sino de acuerdos mutuos, es la de la vida en los barcos anclados a lo largo del río, cientos de ellos, estima H. F., contemplándolos desde lo alto de la colina de Greenwich, alineados de dos en dos, o más cuando la anchura del río lo permite, a bordo de los cuales subsisten las familias o grupos, ya con los víveres que hayan traído consigo, ya aprovisionados por los boteros que van y vienen y se comprometen a realizar sus compras en lugares no visitados por la epidemia.

En el más desarrollado de los episodios narrativos, Defoe cuenta la historia de algunos sobrevivientes que abandonan la ciudad devastada y se van agrupando para atravesar un paisaje hostil, resguardándose mutuamente del doble peligro de los enfermos que puedan contagiarlos y de los sanos dispuestos a matarlos a tiros si se acercan, hasta encontrar un refugio seguro y organizar desde allí su subsistencia y resistencia; en otras palabras, anticipa la trama básica de las películas de zombis y plagas análogas, aunque con algunas significativas diferencias: en su versión se destacan, no el derrumbe social o moral, el egoísmo y el sálvese quien pueda, sino los delicados equilibrios entre el cuidado de sí y del otro, la cortesía y la firmeza, la amenaza y la benevolencia.

Dos hombres de la aldea de Wapping, John y Thomas, hermanos, exsoldado y exmarino respectivamente, y un tercero que se decide a unírseles, un ebanista de nombre Richard, abandonan la ciudad apestada y se echan a los caminos. Al fin de la primera jornada levantan su carpa contra la pared de un granero, y cuando en plena

noche oyen ruidos de un numeroso contingente que se acerca, tras parlamentar en la oscuridad, y jurarse ambos grupos de no estar visitados por la peste, y decidir confiar cada uno en la palabra del otro, los primeros se ofrecen a correr su carpa algunos metros, para que los recién llegados puedan refugiarse en el granero sin temor ni riesgo, y estos, con idéntica amabilidad, declinan el ofrecimiento. Al día siguiente deciden seguir todos juntos, y pronto se encuentran ante un nuevo obstáculo: los pobladores de Walthamstow les niegan el paso, y amenazan con recurrir a la violencia si insisten. Tras un tenso parlamento logran que los pobladores les suministren alimentos para tres días y los dejen seguir adelante, a condición de que lo hagan a campo traviesa. Vuelven a los caminos, vuelven a acampar, esta vez en el bosque de Epping, vuelven a parlamentar con los locales, que poco a poco entran en confianza y empiezan a enviarles víveres, muebles y vestidos. Richard, el ebanista, construye una cabaña para que puedan vivir con mayor comodidad; luego se mudan a una granja abandonada, y conviven pacíficamente con los lugareños hasta que con la llegada del invierno amaina la peste y pueden regresar a la ciudad.

Ninguna de las historias que cuenta Defoe corresponde a las pesadillas del caos desatado o del orden despótico: las autoridades cumplen con su tarea, sin intentar aprovecharse de la peste para adelantar su oscura agenda; en ausencia de estas las personas se organizan y establecen consensos, sin matar, robar y devorarse entre sí —no hay 'descenso' a barbarie alguna. Defoe era bueno contando historias en las cuales los hombres eran capaces de organizarse, cooperar entre sí y sacar provecho de sus saberes en las circunstancias más adversas. Si Jack London y William Golding fueron los poetas del colapso de la civilización, Daniel Defoe fue el de su resiliencia; no por nada había escrito, tres años antes, ese manual de supervivencia para mujeres y hombres arrojados al estado de naturaleza, *Las aventuras de Robinson Crusoe*.

51 *Página/12*, 21 de abril de 2020.

52 Jack London, *La peste escarlata*, Buenos Aires, Biblioteca Página/12, s/f. Traducción de Rufo G. Salcedo cotejada con el original. Todas las citas corresponden a esta edición.

53 Incluido en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan*, Buenos Aires, ASPO, 2020.

54 James Longrigg, *op. cit.* La imagen del camión no es de Longrigg sino mía.

55 Leiser Madanes, "La peste", *Deus Mortalis. Cuaderno de Filosofía Política* 5, Buenos Aires, 2006.

56 Giorgio Agamben, "Una domanda", 13 de abril de 2020. Disponible en: www.quodlibet.it

57 En su *Rerum rusticarum libri tres* (*Tres libros sobre agricultura*) Marco Terencio Varro (116-27 a. C.) advertía a sus contemporáneos sobre el peligro que representaban los pantanos y las aguas estancadas, pues "allí se crían unas minúsculas criaturas que no pueden verse con los ojos, pero que flotan en el aire y entran en el cuerpo a través de la boca y la nariz y causan serias enfermedades".

58 Rudyard Kipling, "The Eye of Allah", *Debits and credits*. Disponible en: www.telelib.com. Mi traducción.

59 A. S. Byatt, *Possession*, New York, Random House, 1990. Mi traducción.

60 Sus manifestaciones literarias más conocidas son la novela *El Golem* (1915), de Gustav Meyrink, y el poema "El Golem" de J. L. Borges. Para una historia de la leyenda y sus relaciones con la Cábala y la mística judía es de ineludible lectura "La idea del Golem en sus relaciones telúricas y mágicas", *La Cábala y su simbolismo*, de Gershom Scholem.

61 Véase Peregrin Horden, "Disease, dragons and saints: the management of epidemics in the Dark Ages", en Terence Ranger y Paul Slack (eds.), *op. cit.*

62 Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, Buenos Aires, Penguin Clásicos, 2015. Traducción Rafael Cansinos Assens. Todas las citas corresponden a esta edición.

5
LA PESTE Y EL ORDEN

Dos pesadillas opuestas y simétricas acosan nuestros cerebros en estos días de pestilencia: la de la sociedad sumida en el caos, la autoridad ignorada o ausente y el orden disuelto, y la del establecimiento de una distópica sociedad de vigilancia minuciosa y perfecta, según el modelo chino o, yendo atrás en el tiempo, el fascista o soviético, que se aprovechará del miedo a la pandemia para imponerse definitivamente y permanecer mucho más allá del fin de esta —tal vez para siempre (igualmente, y tal vez con mayor pertinencia, podría invocarse el británico-estadounidense, pero este no modela los temores presentes, porque los anglosajones han logrado convencerse y convencernos de que los vigilados son los otros y ellos, enteramente libres). Las llamaremos, por comodidad, la pesadilla hobbesiana y la orwelliana, respectivamente; aunque sin perder valor ilustrativo podríamos hablar, también, del modelo *Guerra Mundial Z* (o cualquier otra película de plaga zombi donde todo se va al diablo) y del modelo *The Matrix*, con cada individuo aislado en su celda, conectado con el imperceptible mundo exterior por sueños virtuales apenas; [63] pero como los títulos de estas películas no se prestan tan bien a convertirse en adjetivos, nos quedaremos con los primeros.

El miedo al caos que la peste pueda desencadenar se remonta a las primeras ficciones de Occidente; ya en el comienzo de la *Ilíada* se anudan desorden y pestilencia: el rey Agamenón se niega a reconocer que él pueda ser el responsable de la plaga que el dios Apolo ha enviado sobre las tiendas griegas, y a tomar las medidas correspondientes; cuando finalmente cede, devolviendo la cautiva Criseida a su padre y sacerdote del dios, Crises, lo hace a regañadientes, y acto seguido reclama en compensación a la cautiva de Aquiles, Briseida, desencadenando la rebelión de este, que depone

las armas y se abstiene de ahí en más de participar en la lucha: envalentonados, los troyanos alcanzan triunfo tras triunfo, hasta que la muerte de su amante Patroclo lo decide a tomarlas de nuevo. En otros tiempos uno podía leer el comienzo de la *Ilíada* prestando poca o ninguna atención al tema de la peste; hoy en día esta se nos impone, si no como la causa única, sí al menos como disparadora de la anarquía que se apodera del campamento griego.

También Edipo, cuando Tiresias le viene con la novedad de que él mismo es el causante de la peste que asuela Tebas, se enfurece y lo atribuye a una conspiración en su contra. En ambos casos, el de Agamenón y el de Edipo, los poderosos no ven en la peste a una aliada sino a una enemiga: parece ajeno a los jefes del mundo antiguo el subterfugio de aprovechar la peste para hacer más vasto y minucioso su dominio.

El miedo al caos social que la peste pueda traer aparejado se reiterará en las obras de Tucídides, Boccaccio, Defoe, Mary Shelley, Manzoni, Jack London y en prácticamente todas las películas sobre el tema, aparezcan los microbios en su propio ser (*Pánico en las calles, Doce monos, Epidemia, Contagio*) o disfrazados de zombis y vampiros (*Soy leyenda*, *Veintiocho días después, Guerra Mundial Z*). El temor al orden excesivo, a la imposición de un régimen tiránico que tome a la peste como excusa, en cambio, es mucho más reciente. No hay rastro de él en los escritos de Tucídides, Diodoro Sículo, Lucrecio, Tito Livio, Procopio, en la Biblia o en Boccaccio.

En *Troilo y Crésida* (c. 1602), la amarga y desangelada versión de la guerra de Troya de William Shakespeare, pueden detectarse algunos atisbos: Ulises habla del desorden social como una epidemia, como hará dos siglos y medio después Fiódor Dostoievsky en las páginas finales de *Crimen y castigo*, y propone los principios de autoridad y jerarquía como curas específicas:

> Cuando el general no es como la colmena *a la que acuden todos a alimentarse, ¿qué miel puede aguardarse? […]* Supriman el rango, desafinen esa cuerda, y observen qué discordia se sucede. *Cada cosa se encontraría con otra* en calidad de opuesta y diferente. […] *La fuerza bruta dominaría, imbécil,* y el hijo grosero mataría a golpes a su padre. *El poder sobrepasaría el derecho; […]* ya que en ese caso todo se sume

> en el poder, *el poder en la voluntad, la voluntad en el apetito;* y el apetito, lobo universal, […] *debe cobrar por fuerza una presa universal,* y en último término devorarse a sí mismo.[64]

Suele considerarse a este monólogo que ve en la colmena humana un modelo de sociedad bien gobernada como panegírico del orden jerárquico y anticipado manifiesto hobbesiano, pero el Ulises de Shakespeare no es un personaje ejemplar y querible como el Odiseo de Homero (está más cerca del Ulises de Dante, confinado junto con Diómedes al círculo de los traidores), sino un maquinador maquiavélico en cuya boca Shakespeare pondrá palabras que anticipan los estados orwellianos del futuro:

> La providencia de un estado vigilante *puede contar cada grano del oro de Plutón;* hallar el fondo de profundidades insondables; *le sigue el paso al pensamiento y casi, como los dioses,* descubre en su muda cuna al pensamiento. *Hay un misterio —con el que ningún relato* se atreve a meterse— en el alma del estado, *que opera como la divinidad;* ni el aliento ni la pluma pueden expresarlo.[65]

En implícita respuesta a Ulises, el recalcitrante Tersites (el único soldado raso que habla en la *Ilíada*, al menos hasta que Odiseo lo hace callar a bastonazos, pero que en *Troilo y Crésida* se desquita despotricando sin límites) propone al mando mismo como una peste que deben sufrir los subordinados: “Agamenón… ¿Qué tal si tuviera forúnculos de pus, enormes, por todo el cuerpo, en masa? […] ¿Y si esos forúnculos lo gobernaran? Dime, ¿no lo gobernaría entonces la masa? ¿No tendríamos un escuadrón ulcerado?”.

En la versión de Shakespeare la peste no aparece en su propio ser y cuerpo, como en Homero, sino en las maldiciones de los personajes (“¡Que la plaga de Grecia caiga sobre ti, mestizo bovino!”), en comparaciones que ven el caos que invade las carpas griegas como una “fiebre de envidias, de emulación pálida y exangüe” y, sobre todo, desplazada a la otra persistente pestilencia que junto con la peste bubónica capturó la imaginación de isabelinos y jacobinos: la sífilis, y con ella, ese otro factor de desestabilización social, el instinto sexual descontrolado. “Toda la pelea es por una puta y un cornudo”, resume

la gloriosa guerra de Troya Tersites. Las divinidades que gobiernan el mundo de *Troilo y Crésida* son, casi exclusivamente, Ares y Afrodita, y la pregunta más difícil de responder es cuál de las dos será la más destructiva. El celestinesco Pándaro, mediador de los amores de Troilo y Crésida, cayéndose a pedazos de venérea podredumbre, cierra la obra con estas palabras dirigidas al público:

> De aquí a dos meses haré mi testamento, […] *lo haría ya mismo, mas temo que me silbe* alguna puta sifilítica de Winchester. / Mientras, sudaré[66] y acudiré a la ciencia, / y ese día les legaré mi pestilencia.[67]

En su *Diario del año de la peste* Defoe critica algunas decisiones puntuales de las autoridades, como la clausura de las casas infectadas, medida infalible para garantizar la muerte de los moradores e ineficaz para proteger sus vecinos, ya que las ratas y las pulgas que propagan la peste hacen caso omiso de tales restricciones; pero en general aprueba sus disposiciones, sobre todo las de las autoridades municipales, y el sentido de la responsabilidad que las lleva a permanecer en la ciudad a riesgo de su propia vida, mientras el rey y su corte huyen a Oxford y se desentienden de la epidemia, como harán un par de siglos después, en el cuento de Poe, el príncipe Próspero y la suya.

También Alessandro Manzoni, en su *Historia de la columna infame* (1843) cuestiona las medidas de las autoridades, pero lo que les critica no es que se aprovechen de la peste para extender su poder, sino que claudiquen ante la superstición popular, arrestando, condenando y ejecutando sin prueba alguna a los señalados por esta como untadores: más que su autoritarismo, lo que Manzoni les critica es su populismo. En su introducción a la obra, Leonardo Sciascia nos recuerda que la superstición tuvo una aparición temprana en tierras de Italia, habiendo sido mencionada, aunque no sin reparos, en la *Historia de Roma* de Tito Livio:

> Este año [331 a. C.] se ganó una funesta notoriedad tanto por el tiempo insalubre como por el engaño humano. […] Yo creería gustoso, y los autores no están de

> acuerdo en este punto, que es una falsa historia la que cuenta que los que hicieron notorio aquel año al morir por la peste, en realidad murieron envenenados. Yo, sin embargo, relato el asunto tal como ha sido escrito para que no se diga que pongo en tela de juicio la credibilidad de nuestros autores. […] Una criada se llegó hasta Quinto Fabio Máximo, uno de los ediles curules, y se comprometió a revelar la causa de aquella peste si el gobierno la protegía […]. Entonces descubrió el hecho de que […] los venenos eran cocinados por matronas romanas y, si la seguían enseguida, les prometía que cogerían a las envenenadoras en plena acción. Siguieron a su informante y hallaron, de hecho, algunas mujeres componiendo drogas venenosas y algunos venenos ya preparados. Estos últimos fueron llevados al Foro, y hasta veinte matronas, en cuyas casas habían sido confiscados, fueron detenidas por funcionarios de los magistrados. Dos de ellas, Cornelia y Sergia, ambas miembros de casas patricias, sostuvieron que las drogas eran preparados medicinales. La sirvienta, al ser confrontada a ellas, les dijo que bebieran un poco para demostrar que ella había prestado falso testimonio. […] Todas consintieron en beber la droga, y después cayeron víctimas de sus propios designios criminales. Sus compañeras fueron inmediatamente detenidas y denunciaron a un gran número de matronas como autoras del mismo delito, de las cuales ciento setenta fueron declaradas culpables. Hasta ese momento nunca se había investigado en Roma una acusación por envenenamiento.[68]

"Todo hace suponer que [esta creencia] desapareció en los siglos sucesivos, incluso en el XIII y el XIV. En efecto, no encontramos rastro de ella en los cronistas de esos siglos", agrega Sciascia. Es posible que peque de optimista, o tal vez se refiera exclusivamente a Italia: por dar un solo ejemplo, en 1349, durante la peste, las autoridades de Estrasburgo acusaron a sus dos mil judíos de envenenar los pozos de los cristianos (una costumbre judía bien arraigada en las supersticiones cristianas: también la practica Barrabás, el villano de *El judío de Malta* de Christopher Marlowe) y les dieron la opción de convertirse o morir en la hoguera: a resultas de esta medida la ciudad pronto contó entre sus habitantes a mil cristianos nuevos.[69]

Manzoni dedicó sus mejores esfuerzos, en las dos obras que tratan de la peste de Milán de 1630, *Los novios* e *Historia de la columna infame,* a refutar y aun ridiculizar la idea del contagio deliberado, encarnada en la figura de esos tristemente célebres untadores que habrían establecido verdaderas cocinas de ungüentos pestíferos para acabar con el mayor número de sus vecinos y robarles luego sus

bienes. La segunda cuenta cómo, la mañana del 21 de junio de 1630, en Milán, una vecina llamada Caterina Rosa se asomó a la ventana del puente próximo a la calle de la Vetra dei Cittadini y vio venir a un hombre con capa negra, muy arrimado al muro, al que cada tanto tocaba con las manos. "Entonces vínome a las mientes que acaso fuera uno de esos que días atrás andaban untando las paredes". Bastó con eso. El hombre, un comisario de sanidad llamado Guglielmo Piazza, fue prendido; se le dio tormento para que confesara, y se le prometió inmunidad si entregaba a sus cómplices. Incapaz de soportar el sufrimiento, terminó nombrando al único vecino que conocía de nombre, el barbero Giangiacomo Mora. En la tienda de este hallaron un caldero de cobre con lejía descompuesta y dos bacines llenos de excremento: indudables ingredientes para preparar el unto mortífero. Torturado nuevamente (la ley indicaba que al que delataba a un cómplice en la tortura había que volver a torturarlo para que ratificara su delación; a esto lo llamaban "purgar la infamia"), Piazza recuerda más nombres, el del "poco recomendable" Baruello y los de los afiladores Girolamo y Gaspare Migliavacca, padre e hijo, todos los cuales fueron a su vez torturados. La cadena de acusaciones y tormentos, tras pasar por los banqueros Giulio Sanguinetti y Girolamo Turcone, el maestro de esgrima Carlo Vedano y varios más que Manzoni no nombra, alcanzó eventualmente a don Juan Padilla, hijo del alcaide del Castillo de Milán, y como se trataba de un caballero principal, y Milán se hallaba por aquel entonces bajo dominio español, los jueces, si bien ordenaron su arresto, juiciosamente decidieron no torturar y, al cabo de un año, absolverlo. La sentencia de Piazza y Mora indicaba que fueran

> llevados al lugar de suplicio en un carro, atenazados por las calles con hierro candente; que delante de la tienda de Mora les cortaran la mano derecha; que les rompieran luego los huesos en la rueda, y que amarrados a esta, con vida, fueran alzados del suelo; que al cabo de seis horas los degollaran, quemaran los cadáveres y arrojaran las cenizas al río; que se derribase la casa de Mora y en ese espacio se levantara una columna que se llamaría infame; y se prohibía a perpetuidad volver a construir en ese lugar.[70]

No todos se quebraron en la tortura, ni fueron ejecutados; Gaspare Migliavacca murió sin confesar ni delatar a nadie; tampoco lo hizo Vedano, que fue liberado el año siguiente; el "poco recomendable" Baruello, que delató a troche y moche, se salvó del patíbulo muriendo oportunamente de peste. En justicia, hay que decir que tanto Piazza como Mora se retractaban cada vez que dejaban de torturarlos, avisando que volverían a delatar apenas los torturaran de nuevo, y que volvieron a retractarse antes de morir, dejando asentada la inocencia de todos los que habían acusado. La columna levantada como recuerdo de la infamia de los supuestos untadores es transformada por Manzoni en memoria de su martirio y símbolo de la infamia de quienes la erigieron; fue derribada en 1778, y en 1803 se edificó una nueva casa en el lugar que ocupaba la de Mora y su familia; hoy la calle de la Vetra dei Cittadini se llama via Gian Giacomo Mora y una placa fustiga a los victimarios con estas palabras de Manzoni: "Si no supieron lo que hacían fue por querer ignorarlo, por esa ignorancia que el hombre adopta y pierde a placer, y que no es excusa, sino culpa".

En otro de sus textos sobre la actual pandemia, titulado "Contagio" y que lleva como epígrafe una frase de *Los novios* ("¡Al untador! ¡Al untador!") Giorgio Agamben se vale de la columna de Manzoni para apalear con ella a sus sufridos compatriotas:

> Una de las consecuencias más deshumanas del pánico que se busca por todos los medios propagar en Italia durante la llamada epidemia del coronavirus es la idea misma del contagio, que está a la base de las medidas excepcionales de emergencia adoptadas por el gobierno.
> La idea, que era ajena a la medicina hipocrática, tuvo su primer precursor inconsciente durante las plagas que asolaron algunas ciudades italianas entre 1500 y 1600. Se trata de la figura del untore, el untador, inmortalizada por Manzoni tanto en su novela como en el ensayo sobre la historia de la columna infame.[71]

Recurriendo a la forma más débil del razonamiento, la analogía (cuyo valor puede ser en todo caso ilustrativo, nunca probatorio), Agamben dictamina que, como el contagio deliberado no existe en el mundo de Manzoni, tampoco existe el involuntario en el nuestro.

Además de poner en duda la existencia de la epidemia ("El pánico que *se busca* propagar por todos los medios", "la *llamada* epidemia del coronavirus"), falsea la historia: si bien es cierto que la medicina hipocrática descreía del contagio —o más precisamente, la idea del contagio no tenía cabida en su paradigma—, la creencia en este era compartida por la gente común y las autoridades, y figura en la literatura europea desde Tucídides, y en la italiana desde Boccaccio al menos.

De los untadores privados que se afanan en beneficio propio a los untadores públicos que sirven al Estado y sus representantes no hay un gran salto: según Sciacsia, en la Milán de 1630 las sospechas apuntaron en principio al propio Felipe IV, rey de España, de cuyos dominios el estado de Milán formaba parte. A las ya mencionadas pesadillas hobbesiana y orwelliana Sciascia agrega así una tercera fantasía, la maltusiana, que supone a las autoridades, y no ya a untadores privados, esparciendo deliberadamente la peste para acabar con los indeseables o simplemente con algún sobrante poblacional:

> De la [gripe] "española", que sobrevino después de la gran matanza de la guerra, se decía que era consecuencia de un cómputo que revelaba la persistencia de un exceso de población, en virtud de que la guerra había terminado, por error de cálculo, un poco antes de lo debido. […] La convicción de que la mortandad era deseada y programada por el gobierno tenía tanto arraigo que, cuando se objetaba que también altos funcionarios morían de lo mismo, la respuesta era que *se habían equivocado de botella*, esto es, habían cogido el veneno en lugar del contraveneno (subrayado del autor).[72]

Esta es una fantasía paranoica o sospecha fundada que vuelve en nuestros días: referida a negros y latinoamericanos en los EE. UU. de Trump, negros e indígenas en el Brasil de Bolsonaro, ancianos y migrantes en Europa, *etc.* No es imprescindible imaginarla como genocidio activo ejecutado por untadores estatales; basta suponer a los gobernantes agradeciendo al cielo o la naturaleza este inesperado regalo y desentendiéndose del asunto mientras uno u otra hacen su trabajo por ellos.

La vinculación entre totalitarismo y peste, obvio es decirlo, no

puede ser anterior al totalitarismo mismo, ni puede calificarse de orwelliana antes de la publicación de *1984* en 1949; es una pesadilla moderna cuya primera manifestación literaria sea tal vez *La peste blanca* de Karol Čapek (1937), seguida por *El estado de sitio* (1948) de Albert Camus, *Vigilar y castigar* (1975) de Michel Foucault, y películas como *Doce monos* (1995) de Terry Gilliam (también director de la altamente distópica *Brazil* (1985)) y *Veintiocho días después* (2002) de Danny Boyle.

La peste blanca es una obra teatral bastante floja que en estos días de interés indiscriminado por todo lo que huela a peste ha sido salvada de un merecido olvido. Muchos de estos 'rescates' se limitan a señalar asombrosas anticipaciones y coincidencias (la peste de Čapek se originó en China y también esta; el dictador fascista de Čapek desafía el contagio y también lo hace Bolsonaro, su peste ataca solo a los mayores de cuarenta y la nuestra, al menos en sus inicios, a los de sesenta, *etc.* etc.) y pretenden adjudicar un carácter oracular o profético a cualquier tentativo balbuceo que dijo mal en el pasado lo que podríamos decir mejor y sin su ayuda en el presente. La triste verdad es que cuanto más lee uno sobre pestes menos se sorprende, en parte porque hay patrones que se reiteran y en parte porque cada autor se apoya en los anteriores e inevitablemente los repite. Me parece más interesante dirigir nuestra atención a las obras que nos muestran algo diferente de lo que estamos viviendo, sea para delimitar mejor la singularidad de la plaga que nos ha tocado, sea para anticipar en serio, es decir, vislumbrar lo que todavía no ha sucedido pero bien puede sucedernos. A decir verdad, la obra de Čapek no dice nada de la peste, es una alegoría política que su autor escribió como advertencia de la amenaza nazi que se cernía sobre su patria y que redundaría en la ocupación de 1939; su peste —una letal forma de lepra que ataca a los mayores de cuarenta— no es causa, ni siquiera excusa, para el establecimiento de un régimen totalitario, sino más bien un fenómeno concomitante y, eventualmente, una especie de remedio, pues acaba con el fabricante de armas Krüg y el mariscal fascista. La obra tiene su héroe, el modesto doctor Galeno, que descubre una cura pero se niega a revelarla hasta que los gobiernos del mundo firmen la paz y

procedan al desarme, cosa que estaba a un tris de lograr cuando el populacho, enardecido por las arengas bélicas del mariscal, lo pisotea junto con sus remedios.

También *La peste* de Camus ha sido leída como alegoría sobre el avance del totalitarismo y, más precisamente, de la ocupación nazi. Pero si identificamos a la epidemia con el nazismo, las autoridades de Orán, que luchan contra esta, no estarían del lado de la opresión sino del de la resistencia. He leído y releído la novela varias veces desde el comienzo de la actual pandemia y no he podido encontrar una sola instancia donde estas se conduzcan de modo dictatorial o arbitrario y la novela las condene: se muestran más bien renuentes a declarar el estado de peste, y son los médicos quienes con su insistencia les tuercen el brazo; la ciudad queda acordonada, y nadie puede salir (sí entrar, pero entonces deben quedarse adentro), pero ninguno de los personajes cuestiona la medida: a lo sumo uno de ellos, Rambert, que estaba de visita, intenta romper el cerco para reunirse con su amada en París, pero finalmente desiste y por propia voluntad se queda a luchar con los demás contra la peste. Las autoridades hacen lo que pueden, toman las medidas que creen mejores, no se exceden en sus atribuciones, no se aprovechan de la peste para extender y consolidar su dominio. El Dr. Rieux, protagonista y narrador de la novela, trabaja codo a codo con estas, concuerda con sus medidas y deplora, pero justifica, el uso ocasional de la fuerza:

> Las primeras veces se había levantado a telefonear y había corrido a ver a otros enfermos sin esperar a la ambulancia. Pero los familiares habían cerrado la puerta prefiriendo quedarse cara a cara con la peste a una separación de la que no conocían el final. Gritos, órdenes, intervenciones de policía y hasta de la fuerza armada. El enfermo era tomado por asalto.

La situación de peste convierte a este médico y hombre ejemplar no en cómplice o colaborador de las autoridades, sino en aliado de estas:

> Antes de la peste lo recibían siempre como a un salvador. […] Ahora, por el contrario, se presentaba con una escolta de soldados y había que empezar a culatazos con la puerta para que la familia se decidiese a abrir.

No escuchamos los acentos de la indignación ni de la rebeldía en estas palabras: sí la resignación, el cansancio, “la difícil indiferencia”. Y los ciudadanos que resisten las disposiciones de las autoridades no son presentados como ejemplares ‘hombres rebeldes’ sino como personas que, comprensible pero equivocadamente, se resisten a aceptar lo que los molesta:

> Nadie había aceptado todavía la enfermedad. En su mayor parte eran sensibles sobre todo a lo que trastornaba sus costumbres o dañaba sus intereses. Estaban malhumorados o irritados y estos no son sentimientos que puedan oponerse a la peste.

En este sentido, la adaptación cinematográfica de Luis Puenzo efectúa una vuelta de tuerca, pero en sentido contrario al de la novela: en su película, una transparente alegoría de las dictaduras sudamericanas de los años setenta, las autoridades se aprovechan de la peste para imponer el estado de sitio y construir campos de concentración en el estadio de fútbol (el estadio está en la novela de Camus, pero es simple hospital de campaña, como los que se construyeron en los primeros meses de la pandemia actual en China, EE. UU. o Argentina, ni por asomo campo de tortura y exterminio), y el Dr. Rieux, interpretado por William Hurt, se enfrenta a estas con brío y denuedo; sobre el final, un alzamiento popular libera a los prisioneros.

La novela de Camus está más cerca de la tragedia que de la denuncia: las limitaciones de la libertad de circulación, la vida disminuida, la separación de las familias, las cuarentenas, el confinamiento, la agonía en soledad, la anulación de los rituales del cuidado y de la despedida, se presentan como angustiantes, desesperantes, intolerables, pero imprescindibles. Puede que las autoridades se equivoquen a veces, puede que tomen medidas demasiado drásticas, pero están obrando según las luces de que disponen, según el modelo de funcionamiento burocrático que les es propio y al que se aferran con aun mayor firmeza en tiempos de crisis,

antes que por malevolencia, indiferencia o estulticia.

Este admirable equilibrio, tan difícil de alcanzar, como vimos diariamente en los últimos tiempos, desaparece en la obra teatral *El estado de sitio*, increíblemente escrita al año siguiente, en la cual Camus desaprende todo lo que había aprendido, y enseñado: se trata de una burda, infantil alegoría donde la peste cae sobre la ciudad de Cádiz encarnada en un personaje llamado "La peste" que llega acompañado de su secretaria y toma el poder, gobernando como un déspota. Ahora sí, la autoridad es aliada de la epidemia; más aún, es la epidemia misma: gobierna La peste, sus medidas son arbitrarias, y se invierten fines y medios: ya no se instaura el estado de sitio para detener la epidemia, sino que se importa la epidemia para imponer el estado de sitio:

> Está severamente prohibido prestar asistencia a toda persona afectada por la enfermedad. A no ser que se la denuncie a las autoridades, las cuales se encargarán de ella. La denuncia entre miembros de una misma familia está particularmente recomendada y será recompensada […], se ordena a todos los habitantes que tengan constantemente sobre la boca un pañuelo empapado en vinagre, que les preservará del mal al mismo tiempo que les inducirá a la discreción y al silencio.[73]

Como se ve, una obra que haría las delicias de los luchadores anticuarentena del mundo entero, que ven en esta únicamente un atentado a su libertad, y en los tapabocas una mordaza del disenso. De modo correlativo, en la obra de Camus toda resistencia contra la autoridad es, por el solo hecho de serlo, automáticamente válida y para peor, poética, hablando siempre en voces de arrebatado lirismo:

> —Las puertas están cerradas.
> —No, todas no están cerradas.
> ¡Corramos hacia las que aún se abren! Somos los hijos del mar. Ahí, ahí tenemos que llegar, al país sin murallas y sin puertas, a las playas vírgenes en que la arena tiene el frescor de los labios y la mirada llega tan lejos que se fatiga. Corramos al encuentro del viento. ¡Al mar! ¡El mar, por fin, el mar libre, el agua que lava, el viento que libera!

El protagonista ya no es un hombre de mediana edad, cansado, resignado a cumplir con su deber, sino un joven e idealista estudiante de medicina, que eventualmente liberará al pueblo oprimido prorrumpiendo en exclamaciones como esta:

> No tengáis ya miedo, esa es la condición. ¡De pie todos los que puedan! ¿Por qué retrocedéis? ¡Levantad la cabeza, es la hora del orgullo! Tirad vuestras mordazas y gritad conmigo que ya no tenéis miedo. ¡O santa rebelión, viva renuncia, honor del pueblo, da a estos amordazados la fuerza de tu grito!

La obra es alegoría pura, transparente, sin resto literal alguno: no dice *nada* sobre la peste, todo lo que dice se aplica a la dictadura y lo que dice es de una banalidad que quita el aliento. Es para mí un misterio cómo el mismo autor pudo escribir una novela tan medida, sincera, reflexiva como *La peste* e inmediatamente después una estudiantina antiautoritaria como esta. Si el orden hubiera sido el inverso, todavía: primero le salió mal y después aprendió. ¿Será cosa de la locación? La Argelia de los cuarenta era un tembladeral ideológico, donde los franceses estaban bajo el gobierno de Vichy, y por lo tanto del nazismo, pero eran a su vez los nazis de los argelinos nativos; en la España de Franco en cambio los republicanos derrotados gimen bajo el yugo de la dictadura franquista, los buenos y los malos están más claros que en un western; el primer caso requiere de la reflexión y el análisis, en el segundo basta con la denuncia. ¿O será una cuestión de géneros literarios? Algo parecido le pasó a Čapek. Al teatro le cuesta a veces resistirse a la tentación de tornar al actor en orador, la butaca en barricada, al público en pueblo unido que abandonará el teatro como un solo hombre y tomará las calles como una marea imbatible (el autor de un libro en cambio no puede abrigar semejantes fantasías: haría falta que los lectores lo terminaran todos a la vez, se levantaran de sus sillones, se asomaran a la vereda y tomaran las calles mientras lo comentan).

Uno de los giros conceptuales decisivos de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault es el de tomar las epidemias no como metáforas de la

imposición de un orden más o menos despótico, sino como modelos: las enfermedades y epidemias de las que trata son bien reales, no un invento o una excusa de las autoridades; las medidas tomadas para contener el mal pudieron ser, quizás, necesarias en su momento, pero lo decisivo no es esto sino cómo estos modelos, desarrollados inicialmente para controlar la epidemia, se convierten en dispositivos o esquemas para regular el funcionamiento de la sociedad *en todo momento,* y tratarla como si siempre estuviera en estado de peste, como si siempre hubiera leprosos o apestados de alguna clase en ella: el estado de excepción permanente de Agamben, lo que Foucault llama el "sueño político" de la epidemia.

Según Foucault, son dos los modelos, desde los inicios de la modernidad europea: el de la lepra, que tras crear una distancia insalvable entre sanos y enfermos deja a estos abandonados a su suerte, subsistiendo en una masa apenas distinta sobre la cual no es necesario ejercer ningún poder, más allá del de exclusión, ni construir ningún saber, más allá del de cierta curiosidad médica; y el de la peste, que no se ejerce en un espacio diferenciado sino en cada calle y cada casa de la ciudad misma, bajo la vigilancia de un poder disciplinario que fija a cada uno su lugar, controla las reuniones y los desplazamientos, lleva registros minuciosos y precisos de cada individuo:

> Si bien es cierto que la lepra ha suscitado rituales de exclusión que dieron hasta cierto punto el modelo y como la forma general del gran Encierro, la peste ha suscitado esquemas disciplinarios. Más que la división masiva y binaria entre los unos y los otros, apela a separaciones múltiples, a distribuciones individualizantes, a una organización en profundidad de las vigilancias y de los controles, a una intensificación y a una ramificación del poder. El leproso está prendido en una práctica del rechazo, del exilioclausura; se le deja perderse allí como en una masa que importa poco diferenciar; los apestados están prendidos en un reticulado táctico meticuloso en el que las diferenciaciones individuales son los efectos coactivos de un poder que se multiplica, se articula y se subdivide. […] El exilio del leproso y la detención de la peste no llevan consigo el mismo sueño político. El uno es el de una comunidad pura, el otro el de una sociedad disciplinada.

A partir del siglo XIX, señala el autor, los dos empiezan a

combinarse y la figura de su combinación es el panóptico de Bentham, donde cada individuo está a la vez aislado y vigilado, sea en las cárceles, manicomios y sanatorios que Foucault describe en su libro, sea en nuestras propias casas incorporadas al panóptico, como en la sociedad distópica imaginada en *1984,* sea en las celdillas de una gigantesco panal de larvas humanas en *The Matrix*.

Pero puede haber algo de presuntuoso en ulular contra la pesadilla orwelliana, al menos para nosotros. Las de Orwell, las de lxs hermanxs Wachoswski, la de Byung-Chul Han son paranoias de primer mundo: entrar en la *Matrix* no deja de ser un privilegio, y en el mundo de *1984* únicamente los miembros del partido son sometidos a vigilancia permanente; la masa de la población, los 'proles', como los leprosos de Foucault, están *afuera*:

> En realidad, se sabía muy poco de los proles. Y no era necesario saber mucho de ellos. Mientras continuaran trabajando y teniendo hijos, sus demás actividades carecían de importancia. Dejándolos en libertad como ganado suelto en la pampa de la Argentina, tenían un estilo de vida que parecía serles natural. […] La mayoría de los proles ni siquiera era vigilada con telepantallas. La policía los molestaba muy poco. En Londres había mucha criminalidad, un mundo revuelto de ladrones, bandidos, prostitutas, traficantes en drogas y maleantes de toda clase; pero como sus actividades tenían lugar entre los mismos proles, daba igual que existieran o no.[74]

La distribución de Orwell es la que rige o amenaza a los países del tercer mundo: para las clases altas y medias, el modelo de la peste, para el proletariado y los marginales, el de la lepra. El modelo se profundiza y exacerba durante la pandemia, como estamos viendo: las clases altas y medias, vigiladas a través de sus propios celulares; el bajo proletariado y los marginales, atrapados en barriadas cercadas por la policía.

Ensayo sobre la ceguera (1995) de José Saramago parece escrito para ilustrar la aplicación rigurosa del modelo de la lepra a la contención de una epidemia. En una ciudad innominada las personas empiezan a volverse ciegas de un momento a otro, sin que pueda averiguarse la causa, aunque sí la dinámica, que es la del contagio presencial —el

primer ciego concurre al consultorio de un oftalmólogo, y todos los que estaban en él, incluyendo al médico, se quedan ciegos en cuestión de horas; llega a sugerirse que es el contacto visual, antes que el corporal, el que transmite la dolencia. Aterradas, las autoridades van confinando a los ciegos en un antiguo manicomio, en el cual, fuera de las camas y los baños que pronto dejarán de ser funcionales, y la comida y los productos de higiene y limpieza que se les entregan diariamente, estarán librados a su suerte y tendrán a su cargo todas las tareas, incluyendo la quema de la basura, la atención de los enfermos y el entierro de los muertos; los que intentan salir o incluso contactar a los guardias que custodian el perímetro son fusilados sin miramientos. El núcleo inicial de personajes corre con ventaja porque uno de ellos, la mujer del médico, ha conservado la vista, pero debe guardar el secreto para no convertirse en el lazarillo de los más de trescientos ciegos que abarrotan el hospicio. Eventualmente, un grupo de unos veinte hombres, cuyo líder posee un arma de fuego, monopoliza el control de alimentos y exige que los demás les entreguen todas sus posesiones, primero, y luego que se entreguen las mujeres, a las cuales violan por turnos, en manada, con toda clase de humillaciones y violencias.

El infierno de Saramago no es tan fantástico como puede parecerle en un principio al lector despavorido: en muchos países del tercer mundo, incluyendo el nuestro, las instituciones de encierro, las cárceles sobre todo, funcionan de la misma manera: un muro inexpugnable construido alrededor de una villa miseria dentro de la cual los presos tienen la ‘libertad’ de repartirse los espacios, la comida y las comodidades, comerciar, traficar, matarse y violarse entre ellos; lo único que importa es que se queden adentro. Algo parecido sucede en esos enclaves tercermundistas del primer mundo (y del tercero, donde constituyen algo así como el tercer mundo del tercer mundo) que son los campos de refugiados.

Esta figura del caos rodeado por un orden férreo, a la vez despótico e indiferente, tiene la dudosa virtud de lograr que palidezca, en comparación, la pesadilla posapocalíptica de la sociedad devuelta al caos de las hordas primitivas (la cual no deja de tener su ambiguo

atractivo, como vimos en el anterior capítulo). Aun así, Saramago no pacta con esta: en la segunda mitad de su novela los ciegos de adentro, tras haberse rebelado contra los ciegos malos, matando al jefe de la pistola y prendiéndole fuego al resto, advierten que ya no hay guardias (se han quedado todos ciegos), se aventuran al exterior y, guiados por la mujer del médico, logran ingresar en la vivienda de uno de ellos, higienizarse, hacerse de alimentos. Entonces advierten que los otros ciegos, los que nunca fueron encerrados, deambulan por la ciudad en grupos, de casa en casa, de comercio en comercio; comen de lo que encuentran y tratan de evitarse, antes que agredirse; ni se matan, roban ni violan sistemáticamente entre ellos. Hay atisbos, incluso, de cierto comunismo rotativo:

> Los que andan en grupo, como nosotros, como casi todo el mundo, cuando vamos a buscar comida tenemos que ir juntos, es la única manera de no perdernos unos de otros, y como vamos todos, como no queda nadie cuidando la casa, lo más seguro, suponiendo que consigamos volver, es que esté ocupada por otro grupo que tampoco ha podido encontrar la suya, somos una especie de noria, siempre dando vueltas, al principio hubo algunas peleas, pero pronto nos dimos cuenta de que nosotros, los ciegos, por así decir, no tenemos nada a lo que podamos llamar nuestro, a no ser lo que llevamos encima.[75]

En una escena característica, el primer ciego regresa a su apartamento para descubrirlo ocupado por un escritor y su familia, que con suma cortesía pide permiso para seguir viviendo allí, con la promesa de retirarse apenas el otro se lo exija: la secuencia evoca poderosamente la excursión de los tres hombres de Wapping en el *Diario del año de la peste*, novela que Saramago admitía como fuente de inspiración, antes que la de Camus, que sistemáticamente trataban de endilgarle periodistas y críticos. Más cerca de Daniel Defoe que de Jack London, Saramago parece confiar en que las personas, liberadas del Leviatán, sabrán organizarse de modo más o menos consensuado, negociando antes que devorándose entre sí como lobos feroces, aunque hay excepciones, por cierto: cuando la mujer del médico emerge de un supermercado donde ha encontrado un depósito de alimentos escondido, los ciegos que la rodean sienten su aliento a

chorizo y se abalanzan sobre ella.

Lo de los lobos, dicho sea de paso, es mera metáfora: Konrad Lorenz nos recuerda que estos, en tanto animales sociales, han debido desarrollar mecanismos instintivos para limitar la agresión y sus consecuencias: si en una lucha entre dos lobos uno de ellos lleva las de perder, se tira panza arriba y ofrece su garganta al vencedor, y este *no puede morderlo* por más que quiera. En cambio dos tiernas palomitas encerradas en una misma jaula pueden matarse a picotazos, porque como en el estado de naturaleza no podrían hacerse daño, no ha sido evolutivamente necesario que desarrollaran inhibiciones al respecto, y Lorenz concluye su libro con esta pregunta: "Vendrá un día en que dos facciones en guerra se enfrenten con la posibilidad de borrarse mutuamente de la faz de la tierra […] ¿Nos comportaremos entonces como palomas o como lobos?".[76]

La posibilidad de una sociedad ordenada y operativa de no videntes ya había sido explorada en el cuento "El país de los ciegos" (1904) de H. G. Wells, correlato 'optimista' de su anterior novela *El hombre invisible* (1897): en ambos, un hombre abriga fantasías de poder sobre aquellos imposibilitados de verlo; en la novela, Griffin logra volverse invisible por medios científicos e intenta imponer el reino del terror sobre los hombres visibles, obligándolos, eventualmente, a unirse para darle caza y luego muerte; en el cuento, el guía de montaña Nuñez penetra por accidente en un valle aislado de los Andes, donde hace quince generaciones los niños nacen ciegos y los habitantes han perdido las palabras referidas a la vista y hasta el concepto de ella. Pero estos ciegos se orientan perfectamente a través del oído, el tacto y el olfato, y el pobre de Nuñez muy pronto debe olvidar su mantra, "en el país de los ciegos, el tuerto es rey", pues si el de los ciegos es efectivamente un país, es decir, una sociedad que ha logrado organizarse, en ella el vidente tiene menos chances de convertirse en rey que en paria y mendigo: los ciegos lo toman por loco o infradotado y recién a último momento se salva de que lo 'curen' extirpándole esas extrañas protuberancias globosas que le han salido bajo la frente. Antes de Saramago, la eventualidad posapocalíptica de un mundo de ciegos ya había sido tratada en *El día de los trífidos*

(1951) de John Wyndham, en la cual la humanidad enceguece por contemplar una lluvia de meteoritos que bien pudo tratarse de un experimento de guerra satelital fallido; la buena noticia es que no hay contagio: quienes no contemplaron el fenómeno celeste conservan la vista y ya no van a perderla; la mala es que la tierra está habitada por una nueva especie de plantas carnívoras y ambulatorias, los trífidos del título, producto de un experimento genético, que en flagrante inversión de la pirámide alimentaria se aprovechan de la situación para apacentarse en la humanidad indefensa.

Con *Ensayo* de Saramago me pasa lo mismo que con *La peste* de Camus: la lectura metafórica, que el Nobel portugués solía alentar en sus entrevistas ("La metáfora —porque en la novela la ceguera es una metáfora— […] intenta decir que nosotros, todos, estamos todos ciegos. Ciegos porque aun dotados de un instrumento […] que es la razón, usamos la razón contra la vida"[77]), me resulta mucho menos interesante que la lectura literal o directa: ¿qué le ocurre a un grupo de personas cuando se las encierra, se las despoja de todo derecho y se las deja libradas a su suerte? Indudable mérito del autor es haberle dado forma concreta, es decir, literaria, a la peor de las pesadillas pandémicas: la hobbesiana envuelta en la orwelliana, un Leviatán lleno de lobos sueltos.

*

El tópico de la peste como gran igualadora asoma, desde la Edad Media europea al menos, como momento utópico, aunque negativo —ya que la igualdad se da en el sufrimiento y la muerte apenas— de las reflexiones sobre los efectos sociales y políticos de las epidemias: en su versión apenas revanchista, nos propone que todos somos iguales ante la peste, que penetra por igual en la cabaña del pobre y en el palacio del rico, como moralizan "La máscara de la muerte roja" de Poe y el narrador de *Casa desolada* de Dickens;[78] en su versión rebelde, crea la ilusión de que la epidemia, al exacerbar hasta lo intolerable las desigualdades imperantes, impulsará a los desposeídos a luchar contra el poder que los abruma: es el momento positivo de los ensueños

revolucionarios de la peste. No debe ser entonces casual que la literatura de Latinoamérica, el continente de las mayores desigualdades, demuestre más sensibilidad que la europea o norteamericana a la estratificación social y racial de la peste y sus efectos; tampoco debe sorprendernos que las epidemias de su literatura suelan encontrarse más cerca del polo endémico que del pandémico: no llegan desde afuera, como un torrente que arrasa todo a su paso, borrando las diferencias, sino que más bien brotan, o supuran, del seno mismo de una sociedad enferma: el cólera, el tifus, la fiebre tifoidea, la malaria, la fiebre amarilla, dolencias que afectan sobre todo a los pobres y marginados y que a veces constituyen la única arma que les queda para asustar a quienes los han condenado al abandono y la miseria; y a veces, pocas veces, más veces en la imaginación de los escritores que en la realidad misma, los empujan a la lucha.

En *Gran Sertón: Veredas* (1956), la gran novela épico-caballeresca de João Guimarães Rosa, la peste es apenas un episodio en la 'travesía' física y espiritual del yagunzo Riobaldo por las tierras del nordeste brasileño, pero un episodio altamente significativo. Los yagunzos eran, básicamente, bandas armadas al servicio de tal o cual *fazendeiro* o cacique político, y como tales podían ocupar las más variadas posiciones, en el arco que va del matonismo parapolicial o mafioso al bandolerismo justiciero. La novela de Guimarães presenta la lucha entre una banda de yagunzos buenos, liderados por, sucesivamente, el mítico Joca Ramiro, y tras su muerte por Medeiro Vaz, Zé Bebelo y, finalmente, el propio Riobaldo, y los malos liderados por 'los judas', Ricardón y el Hermógenes, que traicionaron y asesinaron a Joca Ramiro. Riobaldo, que en un principio le hurta el bulto a la responsabilidad del mando, termina asumiéndolo tras un real o imaginario —nunca terminará de estar del todo seguro— pacto con el diablo, necesario a su entender para poder derrotar a los judas, esos sí, pactarios evidentes, y tras un primer momento de embriaguez con las mieles del poder, que parece confirmar su origen demoníaco, comienza a 'humanizarse': adopta al negrito Guirigó y un ciego como protegidos, se preocupa por la suerte de los 'cuadrúmanos', un grupo

de campesinos que a duras penas arranca una mísera subsistencia a las áridas tierras del sertón, se ve asaltado por dudas crecientes sobre la heroicidad de las bandas como la que lidera, que sin cuestionarse demasiado pueden virar de pelotón justiciero a mera pandilla que saquea, viola y mata por mera crueldad y codicia. En un momento previo, con la banda todavía liderada por Zé Bebelo, atraviesan el poblado de Sucruiú, asolado por la viruela negra. El relato de Riobaldo comienza con la memorable frase: "Algún día, después de hoy, he de olvidar aquello", y prosigue:

> La calle hasta era bien larga, pero apenas podían verse aquellas casas. […] En frente de todas ellas, los que estaban haciendo era quemando pilas de bosta seca de vaca. Lo que subía, llenaba, la humareda acenizada y verdosa, en lo vagaroso. […] Ahí tosí, escupí, en el enredo de mis rezos. No se escuchó ni voz ni llanto, ni ningún rumor. Como si hubiesen decretado la muerte de todas las personas, y de hasta los perros, y de cada morador. Pero por más que hubiese personas: por detrás de la polvareda, para más allá de la humareda verdolaga se vislumbraban los bultos y sus tristes caras, que se blanqueaban, tantas máscaras. […] Padecían la esperanza de no morir. Si pudiera saber dónde era que estaban gimiendo los enfermos. ¿Dónde los muertos? Los muertos resultaban ser los malos, que condenaban. El rezo recobré, con fervor. Aquella travesía duró solo un instante enorme.[79]

En el párrafo siguiente, Riobaldo, "habiendo conseguido liberarse de las posibilidades horrorosas", ruega "cosas de salvación urgente" y se imagina como una suerte de Moisés del sertón, que llevará a todos los que ha conocido a lo largo de su vida, incluyendo a los apestados de Sucruiú y a "los cuadrúmanos oscuros" (pero no al Hermógenes) para "tierras ignotas que no conozco, donde no hubiese sofocación de inseguridad, tierras que no fuesen aquellos campos tristones". En el primer alto del camino descubre que Zé Bebelo no es inmune al miedo, a la peste en su caso; y simultáneamente, en sí mismo, un coraje creciente: "Empecé a centellear en mí". Y en la siguiente parada, el pantano de las Veredas Muertas, Riobaldo enferma de malaria y en los insomnios de la fiebre se abandona a la idea de concurrir, finalmente, a una encrucijada cercana para concluir el largamente anhelado y postergado pacto demoníaco que, real o

imaginario, le dará fuerzas para encabezar la batalla final contra los Hermógenes y cumplir su sueño de hacer del sertón, si no una tierra prometida, sí algo menos maldita. La peste, en esta novela, no impone un orden ni engendra un desorden, no modifica en nada las desigualdades e injusticias existentes: simplemente las ahonda y pone en evidencia; pero por eso mismo contribuye a despertar, en el protagonista, el anhelo de aprovechar su poder para aliviar, así sea ínfimamente, la miseria de sus semejantes, en lugar de usarlo para apilar, infinitamente, más miseria sobre la miseria preexistente.

Tampoco tiene la peste nada de democrático ni de igualador en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas: la epidemia, de tifus en este caso, brota en una novela surcada y como fracturada por las divisiones de la sociedad peruana de las primeras décadas del siglo XX: entre los colonos, indios sometidos a servidumbre feudal en las haciendas, y los comuneros, indios libres organizados en el sistema comunitario denominado ayllu; entre indios y mestizos; entre todos aquellos y los blancos, que constituyen los sectores dominantes; entre hombres y mujeres; entre las tres regiones de la costa, la sierra y la selva. El protagonista y narrador, el adolescente Ernesto, ocupa una posición incómoda e inestable: por nacimiento pertenece a la facción blanca, pero ha sido criado por los indios, y estos, y sus valores, y el quechua que hablan, son su objeto de deseo y elección, afectiva, ética y, eventualmente, política. En el primer capítulo, titulado “El viejo”, Ernesto llega al Cusco con su padre y allí conoce al Viejo en cuestión, un tío suyo dueño de cuatro haciendas, cuyos indios, colonos pisoteados y gemebundos, no se atreven a responder cuando Ernesto les habla en quechua; del más representativo, un pongo o sirviente doméstico, dirá: “Se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado”.

A partir del cuarto capítulo la acción pasa al internado de Abancay, a la vez cárcel e infierno, donde las divisiones antes apuntadas modelarán los enfrentamientos y las alianzas entre los niños y jóvenes. Lugar destacado ocupa Lleras, el matón del colegio, “un putañero, un abusivo, un condenado” que ocupa, en las relaciones de poder entre los internos, una posición equivalente a la del Viejo en el mundo de

afuera. Por debajo de esta entreverada corteza social corren los ríos profundos del título, cuyas corrientes límpidas son la voz y el latido de la naturaleza andina, y a ellos baja Ernesto, en su cuerpo si puede, en pensamiento y en alma cuando no, cada vez que se vuelven intolerables las miserias humanas que lo cercan.

La peste brota en las haciendas de la otra banda del río, donde según uno de los alumnos "los colonos se están comiendo los piojos de los muertos", precisando luego: "Las familias se reúnen. Le sacan al cadáver los piojos de la cabeza y de toda su ropa; y con los dientes, hermano, los chancan. No se los comen. […] Dicen ellos "*usa waykuy*". Es contra la peste. Repugnan del piojo; pero es contra la muerte que hacen eso",[80] remedio tal vez insuficiente, aunque no mal encaminado, al igual que el de lavar las ropas de los muertos de tifus en las cascadas de agua cristalina, como hacían en la aldea nativa de Ernesto: el objetivo en ambos casos es el de mitigar una de las principales fuentes de contagio, los piojos que abandonan en masa al muerto de fiebre para infestar a los vivos.

Ya solo en el colegio del cual sus compañeros han sido evacuados, próximo a partir hacia una de las cuatro haciendas del Viejo, como su padre ha dispuesto, Ernesto fantasea con encontrarse con *la madre de la peste* en el camino:

> Vendría disfrazada de vieja, a pie o a caballo. Ya yo lo sabía. Estaba en disposición de acabar con ella. La bajaría del caballo lanzándole una piedra en la que hubiera escupido en cruz; y si venía a pie, la agarraría por la manta larga que lleva flotante al viento. Rezando el *Yayayku,*[81] apretaría su garganta de gusano y la tumbaría, sin soltarla. Rezando siempre, la arrastraría hasta el puente; la lanzaría después, desde la cruz, a la corriente del Pachachaca.

Otro tópico de las fantasías de la peste en las sociedades más desiguales, la identificación de los pobres mismos con la peste y la piojera, toma cuerpo en las palabras de un policía que huye con su familia del avance de los colonos "de quince haciendas" que han logrado cruzar el río, desafiando las armas de los guardias, y que para él es sinónimo de la invasión de la peste misma:

> Los colonos llegarán de noche a Abancay. Quizá oyendo misa se salvarán los indios. Van a venir dejando a sus criaturitas, ¡son angelitos, pues! Con sus mujeres vendrán. ¡Se salvarán! Pero sus piojos dejarán en la plaza, en la iglesia, en la calle, delante las puertas. De allí van a levantar los piojos, como maldición de la maldición. Van a hervir. ¡Nos van a comer! ¿Acaso en Abancay la gente va a mascar a los piojos como los colonos? ¿Acaso van a mascar?

Ernesto seguirá el ejemplo del policía, pero en sentido inverso: concurrirá al caserío de Patibamba, donde residen los colonos de Abancay, y comprobará que, en efecto, los adultos se han ido, dejando allí a sus niños. Espiando por una rendija, le será dado contemplar con sus propios ojos el foco metafórico de la epidemia, el ano de una niña india, a la vez el nadir de su experiencia y de la novela:

> Junto al fogón de la choza, una chica como de doce años hurgaba con una aguja larga en el cuerpo de otra niña más pequeña; le hurgaba en la nalga. La niña pataleaba sin llorar; tenía el cuerpo desnudo. Ambas estaban muy cerca del fogón. La mayor levantó la aguja hacia la luz. Miré fuerte, y pude ver en la punta de la aguja un nido de piques, un nido grande, quizá un cúmulo. Ella se hizo a un lado para arrojar al fuego el cúmulo de nidos. Vi entonces el ano de la niña, y su sexo pequeñito, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes de piques; las bolsas blancas colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso. Apoyé mi cabeza en el suelo; sentí el mal olor que salía de la choza, y esperé allí que mi corazón se detuviera, que la luz del sol se apagara, que cayeran torrentes de lluvia y arrasaran la tierra. La hermana mayor empezó a afilar un cuchillo.

Mientras regresa al pueblo Ernesto contempla incrédulo cómo la extraña alquimia del antiguo terror de la peste, anterior y más profunda que cualquier terror político, convierte a los gusanos aplastados en mujeres y hombres resueltos:

> Los colonos subían, verdaderamente como una mancha de carneros, de miles de carneros. Se habían desbordado del camino y escalaban por los montes, entre los arbustos, andando sobre los muros de piedras o adobes que cercaban los cañaverales.

No se trata de una rebelión indígena sin duda, los colonos proceden ordenadamente, a diferencia de los blancos y mestizos que abandonan la ciudad en tropel despavorido, y no hacen violencia alguna: simplemente se dirigen a la ciudad para rogarle al padre Linares, director del colegio, que diga misa grande por ellos. Incapaz todavía de creerlo, Ernesto conversa con el sargento encargado de detenerlos:

> —Me criaron los indios; otros, más hombres que estos, que los "colonos".
> —¿Más hombres, dice usted? Para algo será, no para desafiar a la muerte. Ahí vienen; ni el río ni las balas los han atajado. Llegarán a Abancay.

Ernesto escucha la misa, o más bien los sones que la acompañan —el repique de las campanas, las imprecaciones de los indios contra la peste ("¡Fuera peste! *¡Way jiebre! ¡Waaay…! ¡Rípuy, rípuy! ¡Kañask'aykin!*") y decide no regresar con el Viejo, sino hacer de ahí en más su propio camino, confiando en que la fuerza de los ríos profundos y la dignidad recuperada de los indios, que son una misma fuerza, lavarán la enfermedad física y moral que encarnaban en el tifus y el Lleras:

> Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente, la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chanchacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!

La peste funciona en *Los ríos profundos* no tanto como metáfora, sino como metonimia —no lo representa como un símbolo, sino que es parte muy real y concreta de ese orden, y una de sus más intolerables consecuencias— de un orden injusto; y a la vez, como también sucedió en los inicios de la actual pandemia, como efímera e ilusa anunciación de un orden nuevo: el libro que se había abierto con la desesperación de su protagonista ante la pasividad y la abyección de los colonos se

cierra con la fe en el potencial revolucionario de estos, tras ser despabilados por la epidemia. En posterior carta al líder trotskista Hugo Blanco, que lideró la sublevación campesina de La Convención, Cusco, en 1961-1962, su autor lo explica de esta manera:

> Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades, esos, en la novela, invaden la ciudad de Abancay sin temer a la metralla y a las balas, venciéndolas. Así obligan al gran predicador de la ciudad, al cura que los miraba como si fueran pulgas; venciendo a las balas, los siervos obligan al cura a que diga misa, a que cante en la iglesia; le imponen la fuerza. […] ¡Cómo, con cuánto más hirviente sangre se alzarían estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la madre de la peste, del tifus, sino la de los gamonales[82], el día que alcancen a vencer el miedo, el horror que les tienen![83]

La necesidad de descubrir o imponer un orden, una finalidad, un sentido a todo lo que nos pasa o hacemos parece ser una necesidad psíquica, espiritual y emocional de las personas. La propensión a imaginar una lógica humana en la dinámica de la pestilencia, que florece en los más variados ramilletes de teorías conspirativas, propensión, aunque no privativa, de las variadas derechas; la ilusión de encauzar en direcciones positivas el flujo maligno de la peste, propia, aunque no exclusiva, de las variadas izquierdas, pueden verse como actitudes opuestas, pero también como las dos caras de una moneda: comparten, más allá de las indudables diferencias éticas y políticas, la misma afición metafísica de encuadrar en algún orden humano la inhumanidad de la peste. En los relatos que examinamos en este libro, a estas necesidades mentales y emocionales se agregan y superponen las narrativas: es muy difícil integrar en el orden del relato la irrupción de lo involuntario, imprevisible e inútil. Tal vez por ello, el único de los textos aquí tratados que se propone invertir la ecuación y mirar, no a la peste con ojos humanos, sino a la vida humana con los ojos de la peste, no se trata de un cuento o una novela sino de un poema filosófico, significativamente titulado *De la naturaleza de las cosas*, como veremos más adelante, en el séptimo y último de estos ensayos sobre la peste.

63 Pesadilla ya soñada por Adolfo Bioy Casares en *Plan de evasión* (1945), solo que en su novela el engaño se realiza por medios quirúrgicos antes que digitales, se limita a los presos de una isla y no hay aprovechamiento productivo de sus delirios. También por Stanislav Lem en *Congreso de futurología* (1971) y en los cuentos y novelas de Philip K. Dick, demasiados para enumerar aquí.

64 William Shakespeare, *Troilo y Crésida* I, III, Buenos Aires, Norma, 2000. Traducción de Roberto Echavarren.

65 William Shakespeare, *Troilo y Crésida* III, III. Mi traducción.

66 Tratamiento habitual de la sífilis en la época de Shakespeare. Una referencia tan contemporánea y local como esta a la 'puta sifilítica de Winchester', impensable en el contexto de la guerra de Troya, es permisible porque la obra ya ha terminado y el actor habla directamente al público.

67 William Shakespeare, *Troilo y Crésida* V, XI. Mi traducción.

68 Tito Livio, *Historia de Roma*, libro 8.18. Disponible en: historicodigital.com. Traducción de Antonio Diego Duarte Sánchez.

69 Véase Frank M. Snowden, *op. cit*.

70 Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame*, Barcelona, Bruguera, 1984. Traducción de Elcio Di Fiori.

71 Giorgio Agamben, "Contagio", en Pablo Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan.* Originalmente publicado en *Quodlibet.it,* 11 de marzo 2020.

72 Leonardo Sciascia, Introducción a *Historia de la columna infame* de Alessandro Manzoni, Barcelona, Bruguera, 1984.

73 Albert Camus, *El estado de sitio*, Madrid, Alianza, 2004. Traducción de Pedro Laín Entralgo y Milagro Laín Martínez. Todas las citas son de esta versión, a la que recurro por su indiscutible mérito para recrear en el tan habitualmente engolado y afectado español peninsular la letalmente artificiosa retórica del original.

74 George Orwell, *1984*, Barcelona, Salvat, 1980. Traducción de Rafael Vázquez Zamora.

75 José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007. Traducción de Basilio Losada.

76 Konrad Lorenz, *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros*, Barcelona, Tusquets, 2017. Traducción de Ramón Margalef.

77 Disponible en www.youtube.com

78 Véase capítulo siguiente.

79 João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011. Traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar.

80 José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 2019. Todas las citas son de esta edición.

81 Padrenuestro.

82 Desde el punto de vista económico y social, podría considerarse un sinónimo de hacendado, que surge en el Perú del siglo XIX; pero el término 'gamonal' implica una valoración moral, siempre negativa, aplicándose a veces a los meros caciques

políticos, a veces a los hacendados nuevos, de mentalidad más moderna en el peor sentido (estrictamente explotadora y capitalista), a veces a los representantes de las viejas familias que han dejado de reconocer los compromisos paternalistas propios del sistema semifeudal que honraban sus ancestros.

83 Citado en la introducción de Ricardo Rodríguez Vigil a *Los ríos profundos*, Cátedra.

6
EL ESTILO DE LA PESTE

Los que tenían un oficio cumplían con él en el estilo mismo de la peste: meticulosamente y sin brillo.
ALBERT CAMUS

En su ensayo "Estar enferma" (1930) Virginia Woolf deplora el flaco protagonismo de la enfermedad en la literatura:

> Cuando consideramos lo habituales que son las enfermedades, lo tremendo del cambio espiritual que traen aparejado, lo asombroso de las tierras incógnitas que se develan cuando la luz de la salud disminuye, qué desiertos y yermos del alma puede poner ante nuestra vista un leve ataque de influenza […], resulta extraño que la enfermedad no tenga su sitial, junto con el amor, la guerra y los celos, entre los grandes temas de la literatura. Debería haber novelas, piensa una, dedicadas a la influenza; poemas épicos para la fiebre tifoidea; odas a la neumonía y poesía lírica para el dolor de muelas. [84]

A renglón seguido apunta algunos de los posibles motivos de tal secular indiferencia: la influenza, dirá, no es capaz de dar forma al argumento de una novela; el amor cede ante la fiebre, y ante la ciática los celos; la enfermedad reduce los 'grandes temas' de la literatura a la irrelevancia o el absurdo y demandaría no solo un nuevo lenguaje, "más primitivo, más sensual, más obsceno", sino también "una nueva jerarquía de las pasiones" capaz de dar cuenta del triunfo del cuerpo sobre la mente, del dolor físico sobre la entereza de espíritu.

Si esto es cierto en relación con las dolencias individuales, lo será aún más en el caso de una epidemia, que opera como la enfermedad de toda una comunidad, una nación, a veces, incluso, como en el

presente, del planeta entero. ¿Qué clase de trama, qué tipo de héroe, qué fraseo y qué léxico podrán convenirle?

En los autores de la Antigüedad clásica, la peste no tiene estilo propio, tal vez porque tampoco tiene historia propia: aparece como interrupción o estorbo de un proceso más abarcador, generalmente la guerra, que la precede y excede y se retomará apenas desaparezca: la guerra de Troya en Homero, la del Peloponeso en Tucídides, el sitio de Siracusa en Diodoro Sículo, las guerras persas en Procopio de Cesárea, las interminables de los romanos contra lucanos, volscos, samnitas en Tito Livio. En *Edipo rey*, es el desorden de la casa de Layo lo que ocupa el centro de la escena, y el trastorno de la peste es expresión y símbolo de este; solo en Lucrecio el poema no logra sobreponerse a la peste y concluye con ella, lo que ha llevado a muchos a suponer que la continuación se ha perdido, o quedó inconcluso, pero que permite también esta lectura: en un mundo sin dioses, regido por el azar atomístico, la peste es el juego de suma cero, lo que acaba con todos los cálculos; no hay nada después de la peste.

Boccaccio cuenta la peste por contraste, concentrándose en su opuesto: la vida en todo lo que tiene de gozoso, despreocupado y alegre. Es verdad que su *Decamerón* se inicia con la historia de la peste de Florencia, pero esta constituye el marco sombrío de un cuadro luminoso, y se ve desde el inicio la poca gana que tiene el autor de quedar atrapado en este:

> Muy nobles señoras: cuando, entregado a mis propias cavilaciones, considero cuál seáis vosotras benignas e inclinadas por naturaleza a apiadaros, claramente comprendo y veo que la presente obra tendrá, a vuestros ojos, un grave y enojoso principio, como sea que dicha obra tome comienzo de algo cuyo recuerdo es a todo el mundo doloroso, como la pasada mortandad pestilencial, la cual, a cualquiera que a ella asistió, y de ella tuvo noticia, ha sido causa de tanta aflicción y llanto, que aun después de haber transcurrido tanto tiempo está escrita en la frente de cada uno. Pero yo no quiero, señoras mías, que lo que ahora vais a leer y os será recordado os espante, en la creencia de que siempre entre lágrimas y suspiros prosiga nuestra narración. Al contrario, debéis creer que este áspero y estremecedor principio es algo así como para los caminantes u hombres que hacen un largo viaje, es una montaña áspera y árida, pasada la cual, yendo cuesta abajo, muy cerca de ella se halla un campo llano y muy deleitoso, con el cual tanto más

> se recrea y alegra el espíritu, cuanto mayor fue la pena que se pasó en subir y bajar de aquel monte. […] Verdad es que, considerando la aludida condición natural que tenéis, yo quisiera, si ello fuese posible, facilitaros el conocimiento de esta obra por otro camino más suave y apacible, y no por sendero tan áspero; pero, como sea que las cosas que en adelante se relatan no se podrían indicar ni decir sin aquella triste recordación, casi obligado por la necesidad procedo a empezar de esta manera.

Es indudable que la peste no es solo marco sombrío sino causa eficiente: los diez jóvenes deciden huir de la ciudad y buscar la diversión y los placeres para tomarse un respiro de tanto temor y tanta muerte, y contar historias amables, sensuales o picarescas para olvidarse de ellos: esta vida festiva no es la habitual de antes de la peste, sino una vacación que pueden tomarse gracias a esta, y así los comanda Pampínea, elegida reina de la primera jornada:

> En fiesta y alegría debemos aquí vivir; que no fue otra la causa de que huyéramos de la tristeza que reina en la ciudad, sino el pensamiento de que con el placer y la alegría aquella se remediase. […] Y especialmente avisamos a cada uno […] que dondequiera que vayan no traigan ningunas noticias, ni las digan tales sino que alegren y agraden a toda la compañía.

La de la peste es, por su objeto, una narrativa triste, tediosa y sombría: tristes son las muertes y el duelo por las muertes, tedioso el encierro, sombríos los días que se arrastran uno tras otro, interminablemente. El *Decamerón* nos ofrece un antídoto contra todo esto; es un libro que se siente a sus anchas en lo que Mijail Bajtín llamó la cultura de la risa,[85] y comparte con las *Mil y una noches,* esa otra colección de relatos con la cual se hermanaría en la *Trilogía de la vida* de Pasolini, el recurso de contar historias para detener o al menos diferir la muerte.

Daniel Defoe fue el primero en proponerse escribir una obra que pusiera el foco exclusivamente en la epidemia, que comenzara con su arribo y terminara con su partida, y por eso, además de por sus indudables méritos literarios, su *Diario del año de la peste* sigue siendo el modelo, la piedra de toque, el iniciador del género, si es que hay un

género (tal vez se consolide a partir de esta pandemia, es muy pronto para decirlo). Su obra tiene la forma de un diario pero es una novela, ya que su autor, H. R., es un personaje de ficción que no cabe identificar así sin más con Defoe, quien contaba con solo cinco años cuando la visitación de 1665. No deja de ser problemática, esta doble inscripción genérica: las novelas narran de modo privilegiado destinos individuales, pero la peste es una vivencia colectiva, que en mayor o menor grado afecta a todos; más incluso que la guerra. Como lo planteará Camus en su propia novela sobre el tema:

> A partir de ese momento, se puede decir que la peste fue nuestro único asunto. […] Se puede decir que esta invasión brutal de la enfermedad tuvo como primer efecto el obligar a nuestros conciudadanos a obrar como si no tuvieran sentimientos individuales.

El recurso a la forma diario es aún más problemático, a pesar de que el género por algún motivo parece connatural al proceso de una epidemia, como sugieren los múltiples que empezaron a escribirse en los inicios de la actual, estimulados por las posibilidades de publicación inmediata que otorgan blogs y redes, y que en muchos casos no hacían más que contar lo que hacía la persona de marras encerrada en casa todo el día, consumiendo contenido digitales y leyendo las noticias sobre el coronavirus, como si el resto del mundo no estuviera haciendo lo mismo (al menos el resto que tiene acceso al mismo grado de confort doméstico) y el aburrimiento compartido fuera menos aburrido. La actual preeminencia de estos diarios públicos no debería hacernos olvidar que el del diario es —o era— un género privado, casi secreto; de hecho el primer —y auténtico— diario de la peste, el de Samuel Pepys (1633-1703), estaba escrito en lenguaje parcialmente cifrado, y recién se decodificó y publicó en 1825. Pero el protagonista de *El diario de Samuel Pepys* no es la peste, ni Londres bajo la peste, sino el individuo Samuel Pepys, y sus noticias de la epidemia están al mismo nivel que las cenas con sus amigos, las discusiones con su mujer y los amoríos con sus domésticas. Defoe, en cambio, intenta algo eminentemente paradojal, un diario colectivo,

como señalan el subtítulo, “Observaciones y memoriales de los hechos más destacados, *tanto públicos como privados*, que sucedieron en Londres durante la última gran visitación, en 1665”, y también la primera oración: “Fue a principios de septiembre de 1664 cuando *me enteré, al mismo tiempo que mis vecinos*, de que la peste estaba de vuelta en Holanda” (mis subrayados).

El protagonismo inicial, más que las personas, lo tienen las cifras: H. F. dedica las primeras páginas al seguimiento de los ‘boletines de mortandad’, lo cual captura a la perfección —estamos en condiciones de apreciarlo hoy día— los momentos iniciales de una epidemia, cuando poco más sucede que la diaria y angustiada consulta de contagios y muertes:

> El aumento de los boletines de mortalidad se dio de esta manera: el número habitual de entierros semanales, en las parroquias de St. Giles-in-the-Fields y St. Andrew’s Holborn, variaba entre doce y diecisiete o diecinueve en cada una, poco más o menos; pero desde que la peste apareció por primera vez en la parroquia de St. Giles se observó que el número de entierros crecía en forma considerable. Por ejemplo:
>
> | | |
> |---|---|
> | Del 27 de diciembre al 3 de enero | St. Giles 16 |
> | | S t. Andrew 17 |
> | Del 3 de enero al 10 de enero | St. Giles 12 |
> | | S t. Andrew 25 |
> | Del 10 de enero al 17 de enero | St. Giles 18 |
> | | S t. Andrew 18 |
> | Del 17 de enero al 24 de enero | St. Giles 23 |
> | | S t. Andrew 16 |
> | Del 24 de enero al 31 de enero | St. Giles 24 |
> | | S t. Andrew 15 |
> | Del 30 de enero al 7 de febrero | St. Giles 21 |
> | | S t. Andrew 23 |
> | Del 7 de febrero al 24 de febrero | St. Giles 24 |
>
> Entre ellos uno de la peste.

Recién en la séptima página el narrador se otorga un cuerpo y se instituye como personaje: “Yo vivía más allá de Aldgate, a medio camino entre Aldgate Church y Whitechapel Bars, en la mano izquierda o norte de la calle…” (el otro protagonista del *Diario*,

además de la peste, es la ciudad de Londres: H. F. padece de compulsión topográfica, y es incapaz de contar un suceso, por nimio que sea, sin detallar parroquia, calle y esquina). Su primer rol es el de observador externo: la calle donde vive es una de las avenidas del éxodo, y le basta asomarse a su ventana para contemplar cómo Londres se despuebla:

> En verdad no se veía más que coches y carretas cargadas de bienes, mujeres, sirvientes, niños, etcétera; carruajes cargados de las personas más distinguidas, acompañadas de jinetes, todos huyendo; después aparecieron carros y carretas vacías, y caballos de reserva, con sirvientes, que al parecer regresaban o eran enviados desde el campo para recoger más gente; además de incontables hombres a caballo, algunos solos, otros con sus criados, todos cargados de equipaje y ataviados para viajar, como delataba su aspecto.
> Era en verdad una visión terrible y melancólica, y como se presentaba ante mis ojos del día a la noche, y por el momento no había otra cosa para ver, me llenó de pensamientos sombríos sobre la desgracia que estaba cayendo sobre la ciudad, y la triste situación de quienes permanecerían en ella.

Hasta este momento, H. F. es poco más que un ojo que mira, pero lo que ve lo convierte en sujeto de dilema: ¿debe partir, como ellos, o permanecer, para ocuparse de su negocio y su 'familia'? (es soltero, pero tiene a su cargo un nutrido contingente de empleados y sirvientes). Busca una respuesta en discusiones con su hermano sobre la predestinación y en la bibliomancia, pero enseguida desatiende sus dilemas personales para volver a la suerte del común: las nuevas muertes parroquia por parroquia, los presagios y portentos con los que los pobladores procuran quitarse el sueño, los astrólogos y curanderos que pregonan curas milagrosas, la clausura de las casas apestadas y la evitable agonía de sus moradores, la transcripción de las disposiciones del alcalde de Londres, que ocupa nueve páginas completas. Recién a las cincuenta se propone contar una historia propiamente dicha, con principio, medio y fin, la de los tres hombres de Wapping que deciden abandonar la ciudad para salvar sus vidas; pero no termina de presentarlos que su historia es tragada —literalmente— por la de la fosa común de la parroquia de Algate, que incluye a un padre de

familia que acompaña el carro donde viajan los cuerpos de su mujer y sus hijos, y una banda de hombres profanos que paran en la taberna adyacente y brindan por los muertos que la llenan, como también ellos harán en breve. Le lleva sesenta páginas (ocupadas por una consideración de los mecanismos del contagio, descripciones del sufrimiento atroz que lleva a muchos enfermos al suicidio, leyendas urbanas sobre las enfermeras que matan a sus pacientes para quedarse con sus bienes y ladrones que penetran en las casas para llevarse, junto con el botín, las bubas; una anécdota personal sobre los vecinos que inocentemente se meten en el galpón de su hermano para robar sombreros; una de oídas sobre el flautista borracho que fue arrojado al carro de los muertos y despertó bajo los cuerpos, una excursión a la ciudad flotante que han desplegado sobre el Támesis quienes han descubierto en los barcos un refugio seguro de la epidemia) volver a los tres amigos; pero no llega a completar una oración y ya está de nuevo dando consejos prácticos (si usted ha decidido quedarse en la ciudad, no se mude de un lado al otro, porque así se esparce la pestilencia) y noticias sobre la eliminación de gatos y perros, hasta que logra volver a los tres hombres y contar su historia hasta el fin, aunque no sin interrupciones y digresiones diversas.

Este estilo narrativo conviene admirablemente a la dinámica de la epidemia. No solo la acción sino la narración deben someterse a su arbitrio: es la peste la que gobierna el texto. Lejos de ser la figura que impone orden y estructura, el narrador se ve arrastrado por la corriente de la peste y se mantiene a flote como puede. Como señala Cynthia Wall en su introducción a la edición de Penguin Classics de 2003:

> El *Diario* nunca es directo —y en eso consiste precisamente la fascinación de su forma. La complicada y en un principio hasta exasperante dinámica narrativa (H. F. empieza con una historia, luego la deja por otra, que abandona a su vez para volver a la primera) despliega su progresiva belleza cuando advertimos con cuánta exactitud replica la dinámica de la peste, sus flujos y reflujos, sus corrientes y remolinos, y también los desplazamientos del propio H. F. —se recluye en su casa, hace incursiones a las calles, merodea incansable de un lado al otro, vuelve corriendo a su refugio. Su comportamiento se replica en su relato, su manera de

contar explica su comportamiento.[86]

Wall descubre el ritmo de la peste en la dinámica narrativa; Anthony Burgess, en su introducción a la edición de 1966 a la edición de la Penguin English Library, en la oración misma:

> El estilo latinizante de los isabelinos que tenían los ojos puestos en la corte y las instituciones del derecho no logra darnos la sensación de inmediatez, pues lo suyo es la oración periódica, que sugiere que es el autor quien da forma a los hechos narrados, la imagen completa revelándose cuando llegamos al punto final. Defoe en cambio casi siempre opta por la oración suelta, sin subordinación a una cláusula principal: la oración parece proceder por acumulación, sin saber cuándo terminar, lo cual produce el efecto de una catarata de eventos que caen sobre el escritor, del mundo real tomando el control y la estructura oracional sometiéndose a este: "Y sin embargo esto pasó, el tiempo se puso frío, las heladas, que empezaron en diciembre, fueron muy severas, y siguieron hasta fines de febrero, acompañadas de vientos cortantes, aunque moderados, los boletines [de mortandad] volvieron a bajar, la ciudad se volvió saludable, y todos consideraron que el peligro había pasado; salvo que seguía alta la cifra de entierros en St. Giles".[87]

Importa, también, que Defoe haya sido de clase media no muy encumbrada (su padre fue velero, luego carnicero) y se educara, no en las *grammar schools* y luego las universidades de Oxford y Cambridge, sino en una academia presbiteriana que ponía el énfasis en la ciencia y las lenguas modernas, y que fuera periodista antes de volcarse tardíamente a la novela. No hay, señala Burgess en su introducción, ni una sola alusión clásica en todo el texto, ni latines ni griegos, y compara este estilo mesurado y tranquilo con el metafórico y enfático de sus fuentes contemporáneas, como *London's Dreadful Visitation* (1665):

> En agosto, ¡qué terrible el incremento! Ahora la nube es muy negra, y la tormenta cae sobre nosotros con todo su rigor. Ahora cabalga la Muerte triunfante por nuestras calles sobre su pálido corcel, e irrumpe en cada casa donde pueda encontrar algún habitante. Ahora las personas caen, copiosas como las hojas en otoño cuando las sacude un viento feroz.[88]

El mismo mes de agosto merece de Defoe párrafos como este, en los cuales el horror surge no de la retórica truculenta, sino de la puntillosa probidad con que se detallan los hechos:

> Decía que habían cavado muchas fosas en otro terreno, cuando la pestilencia empezó a extenderse en nuestra parroquia, y especialmente cuando empezaron a circular las carretas de los muertos, lo cual no ocurrió en nuestra parroquia hasta principios de agosto. Habían arrojado unos cincuenta o sesenta cadáveres en cada uno de estos pozos; después cavaron pozos más grandes, en los cuales enterraban todo lo que el carro traía en una semana, que hacia fines de agosto sumaba de doscientos a cuatrocientos cadáveres por semana.

Defoe puede haber sido el primero en derivar su estilo literario de su estilo periodístico, como harían después Ernest Hemingway, Rodolfo Walsh y tantos otros, realizando en ello el camino inverso al de sus contemporáneos Joseph Addison y Richard Steele, autores y editores de *The Spectator*, que llevaban al periodismo el lenguaje de la literatura. El periodismo, más que el diario o la novela, es la práctica discursiva connatural a la peste, mientras la peste sucede: uno de los mayores aciertos del *Diario* de Defoe es el de haber recurrido a sus tonos y protocolos para darle a un hecho pasado la inmediatez y la zozobra de una tragedia vivida día a día. Era sin duda el hombre indicado para la tarea: entre todos sus contemporáneos, tal vez solo al autor de *Los viajes de Gulliver* y "Una modesta propuesta" podemos imaginarlo encarando con éxito un libro como el *Diario*, aunque el resultado habría sido bien distinto: difícilmente Jonathan Swift podría haber contenido su natural propensión a la santa indignación y el sarcasmo salvaje, de culpar por igual a la criminal ineptitud de las autoridades y al egoísmo y la imbecilidad de la gente; la ecuanimidad de un H. F. le hubiera sido inaccesible y también despreciable.

Los sucesores inmediatos de Defoe no la pegaron del todo con el tono. El patetismo romántico, por ejemplo, se da de patadas con el tema de la peste, como puede probarlo cualquier página elegida al azar de las 480 de la primera novela apocalíptica sobre una pandemia que acaba con la humanidad, *El último hombre* (1826) de Mary

Shelley:

> ¿Podré completar mi tarea? ¿Seré capaz de trazar sobre el papel palabras acordes a esta grandiosa conclusión? ¡Levántate, negra Melancolía! ¡Abandona tus soledades cimerias! Y acompáñate con las turbias miasmas del infierno, para que se beban el día; trae la plaga y emanaciones pestíferas, para que al entrar en las huecas cavernas y los respiraderos de la tierra, llenen de corrupción sus pétreas venas, para que la hierba no crezca, se pudran los árboles y corra la hiel por los ríos.

No ayuda que la obra no sea en el fondo más que una hipérbole de las pérdidas personales de la autora: la muerte de su marido Percy Bisshe Shelley en 1822 y la de Lord Byron en 1824; tras la disolución de esta "comunidad de los elegidos" el mundo se hallaba para ella despoblado, y su novela es la traducción en hechos ficticios de este sentimiento.

Apenas veinte años más tarde, el naciente realismo inglés, sin renunciar a los elementos góticos y románticos, sería capaz de producir retratos epidémicos que tuvieran el poder de convicción del de Defoe, como sucede con la epidemia de tifus que despuebla la escuela de Lowood, en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë; y en la de viruela que deforma el rostro de Esther Summerson, la heroína de *Bleak House* (*Casa desolada*, 1852) de Charles Dickens, y acaba con la vida de Jo, el chico de la calle. El estilo de Dickens puede ser también enfático, patético, sentimental, plagado de efusiones y apóstrofes; pero hay algo que lo distingue: está hablando de la peste, no de su pérdida personal; está intentando dar con sus causas (por más errada que resulte, hoy, la etiología miasmática que postula) y ayudar a combatirla, y es suficientemente realista como para saber que si quiere sacudir la indiferencia de las clases altas, debe apelar menos a su compasión que a su miedo, recordándoles que los focos infecciosos que toleran en los barrios bajos como el de Tom (Tom-All-Allone) pueden alcanzarlos, eventualmente, también a ellos:

> Pero obtiene su venganza. Hasta los vientos son sus mensajeros, y lo sirven en estas horas oscuras. No hay una gota de la sangre corrompida de Tom que no

> propague la infección y el contagio en otra parte. Contaminará, esta misma noche, la pura corriente […] de una casa normanda, y su Señoría no podrá rechazar la infame alianza. No hay un átomo del limo de Tom, ni una pulgada cúbica del gas pestilente en el que vive, ni una obscenidad o degradación, ni una ignorancia o una maldad, ni una bestialidad que pueda cometer, que no obtenga retribución en todos los estamentos de la sociedad, hasta alcanzar al más orgulloso de los orgullosos, el más encumbrado de los encumbrados. En verdad, contaminando, robando y arruinando, Tom obtiene su venganza.[89]

Pero tales admoniciones corresponden mejor al estadio endémico de la enfermedad, cuando se tiene la esperanza de que lo peor todavía pueda evitarse mediante la conciencia cívica y la acción enérgica. Todavía al comienzo de la epidemia son posibles los entusiasmos, la indignación, el tono de gesta compartida, como hemos podido comprobar recientemente. Hasta que sobrevienen el cansancio, el hastío y la indiferencia. Como señala el narrador de *La peste* de Camus:

> Al principio de las plagas y cuando ya han terminado, siempre hay un poco de retórica. En el primer caso es que no se ha perdido todavía la costumbre, y en el segundo, que ya ha vuelto. En el momento de la desgracia es cuando se acostumbra uno a la verdad, es decir al silencio.

Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, desarrolló el concepto de 'escritura blanca' a partir de la anterior novela de Camus, *El extranjero*:

> Sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente, el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas). La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia […]. Se trata aquí de superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho. Esa palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo.[90]

La ajenidad de esta palabra conviene al protagonista, Mersault, que

contempla el mundo, su propia vida y, eventualmente, su muerte, del mismo modo impasible y neutro, como si los mirara desde el balcón al que tantas veces se asoma en el curso de la novela. Esta *écriture blanche* es también la apropiada a un *pied noir*, extranjero porque no es francés ni argelino: una lengua sin historia, raíces, próceres, palabras sagradas ni mitología.

Y conviene también a la peste, igualmente neutra, abstracta e inerte. La novela de Camus sobre el tema está enteramente escrita en un tono monocorde, escrupuloso, tozudo, como el de un burócrata que lleva las estadísticas de las defunciones, el de un médico obligado a una ronda interminable de pacientes que no puede curar, día tras día sin fin a la vista; un estilo persistente y opaco, sin lugar para la indignación y la sátira, el humor o la ironía, impasible no por insensibilidad sino por agotamiento, el de todos los afectados por la peste:

> Rieux y sus amigos descubrieron entonces hasta qué punto estaban cansados. En realidad, los hombres de los equipos sanitarios no lograban ya digerir el cansancio. El doctor Rieux lo notaba al observar en sus amigos y en él mismo los progresos de una rara indiferencia. […] Absorbidos en su trabajo día y noche, no leían periódicos ni escuchaban radio. Y si se comentaba con ellos los resultados de la semana hacían como si se interesaran, pero en el fondo lo acogían todo con esa indiferencia distraída que se supone en los combatientes de las grandes guerras, agotados por el esfuerzo, pendientes solo de no desfallecer en su deber cotidiano, sin esperar ni la operación decisiva ni el día del armisticio.

Tal vez por ser una novela que se basa en otra (la de Defoe), tal vez por su intención inicialmente metafórica (como se 'le escapa' en el párrafo precedente, la peste vale por la guerra), o por haber sido escrita a resguardo del recuerdo o la amenaza de la peste, la novela de Camus tiene un tono menos urgente, más sereno que la de Defoe, y puede darse tiempo para reflexionar a la vez sobre el estilo con que se escribe sobre la peste y sobre el estilo con que la peste actúa:

> Los que tenían un oficio cumplían con él en el estilo mismo de la peste: meticulosamente y sin brillo. Todo el mundo era modesto.

> No, la peste no tenía nada que ver con las imágenes arrebatadoras que habían perseguido al doctor Rieux al principio de la epidemia. Era ante todo una administración prudente e impecable de buen funcionamiento. Así pues, dicho sea entre paréntesis, por no traicionar nada y sobre todo por no traicionarse a sí mismo, el cronista ha tendido a la objetividad.

La objetividad y la distancia se exacerban en las notas de Tarrou, el narrador segundo de la historia, que se dedica a componer viñetas aparentemente insignificantes, como la del viejo que antes de la epidemia vivía para su ritual de escupir sobre los gatos desde el balcón y queda desolado cuando estos son eliminados a causa de la peste:

> Una mañana, en efecto, se habían oído disparos y, como decía Tarrou, el plomo escupido sobre los gatos había matado a la mayor parte y aterrorizado a los otros, que habían huido de la calle. El mismo día, el viejecito había salido al balcón a la hora habitual, había demostrado cierta sorpresa, se había asomado, había escrutado los confines de la calle y se había resignado a esperar. Daba golpecitos con la mano en la barandilla del balcón. Después de esperar un rato y de haber dejado caer en pedacitos un poco de papel, se había metido en su cuarto, había vuelto a salir después y al cabo de cierto tiempo había desaparecido bruscamente, cerrando detrás de sí, con cólera, las contraventanas. En los días siguientes se había repetido la misma escena, y se podía leer en los rasgos del viejecito una tristeza y un desconcierto cada vez más manifiestos. Una semana después, Tarrou esperó en vano la aparición cotidiana: las ventanas continuaron obstinadamente cerradas sobre una tristeza bien comprensible.

Estas son las escenas que la novela deja en el recuerdo, cuando las más espectaculares y truculentas (la de la mujer que pide a gritos que no se lleven a su hija, las de la muerte de Paneloux o Tarrou) se desvanecen. Por su misma insignificancia, la desolación algo ridícula de este viejito se convierte en emblema de todas las pequeñas rutinas ínfimas y preciosas que nos arrebata una epidemia, y que la literatura, más que la historia, está mejor capacitada para recoger:

> A primera vista se podría creer que Tarrou se las ingeniaba para contemplar las

> cosas y los seres con los gemelos al revés. En medio de la confusión general se esmeraba, en suma, en convertirse en historiador de las cosas que no tenían historia.

También la temporalidad de la novela se adapta a la de la peste; así como Orán queda aislada geográficamente, también queda suspendida en el tiempo:

> Nuestros conciudadanos se habían puesto al compás de la peste, se habían adaptado, como se dice, porque no había medio de hacer otra cosa. […] Antes, los separados no eran tan infelices porque en su sufrimiento había un fuego que ahora ya se había extinguido. En el presente, se les veía en las esquinas, en los cafés o en casa de los amigos, plácidos y distraídos, con miradas tan llenas de tedio que, por culpa de ellos, toda la ciudad parecía una sala de espera. […] Sin memoria y sin esperanza, vivían instalados en el presente. A decir verdad, todo se volvía presente.

Los relatos de la peste comparten muchos rasgos de la literatura de la espera, definida por obras como *El castillo* de Franz Kafka, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, *Zama* de Antonio Di Benedetto, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez. Los personajes de Camus luchan contra la peste, es verdad, pero sin esperanza de vencerla: el tiempo de su novela no es el tiempo pleno de la acción, que los actos humanos modelan, sino el vacío de la espera, un receptáculo que las acciones meramente tratan de llenar, sin cambiar su forma o tamaño en lo más mínimo. Las películas sobre las epidemias, por contraste, al menos en sus variantes hollywoodenses, manejan tiempos frenéticos y cantan loas a la acción; en nada se diferencian, en su estructura y en las emociones que suscitan, de cualquiera de la serie de James Bond o *Misión imposible*.

La peste no es exactamente una novela coral, ya que sus narradores son apenas dos, el Dr. Rieux y Tarrou; más precisamente, el primero narra y organiza el relato, y recurre cada tanto a las notas que dejó al morir el segundo. Es verdad que los seis protagonistas, a saber, Rieux, Tarrou, Cottard, Grand, Rambert y Paneloux, producen la impresión

de un enunciado colectivo, aunque la selección no sea para nada representativa: no hay árabes ni mujeres, y los seis son hombres solos (Rieux tiene esposa, pero Camus se la saca de encima antes de que empiece la peste; ninguno tiene hijos). Aun así, la enunciación se presenta como compartida: el 'cronista' se mantiene anónimo hasta las últimas páginas, y el sujeto es, muchas veces, 'nosotros', 'la ciudad' o 'todos', como conviene a una historia en la cual "ya no había destinos individuales, sino una historia colectiva que era la peste y sentimientos compartidos por todo el mundo". Pero quien escribe en nombre de todos no es uno más, sino uno de los que están a cargo, o debe aparentarlo, obligado por lo tanto a la claridad expositiva, al control, a la tranquilidad por momentos forzada de un médico tratando de llevar la calma a un paciente que no tiene cura; el *Diario* de Defoe, en cambio, está contado desde la perspectiva del paciente, y por eso su relato tiene permiso para atolondrarse y correr en varias direcciones al mismo tiempo, como las personas presas del pánico en una ciudad visitada por la peste.

El de Camus es un relato sin héroes salvadores —aunque sí sacrificiales— ni acciones decisivas, y su narrador se disculpa por frustrar una de nuestras más imperiosas expectativas:

> El cronista sabe perfectamente lo lamentable que es no poder relatar aquí nada que sea realmente espectacular, como por ejemplo algún héroe reconfortante o alguna acción deslumbrante, parecidos a los que se encuentran en las narraciones antiguas.[91] Y es que nada es menos espectacular que una peste, y por su duración misma las grandes desgracias son monótonas.

Más tarde aparentará hacer una concesión a nuestras expectativas proponiendo como paradojal héroe a Grand, el modesto burócrata que además de cumplir con sus tareas en el Ayuntamiento se desempeña como secretario de los equipos sanitarios, llevando los esenciales registros sin los cuales el trabajo arriesgado de estos carecería de toda eficacia, y en el poco tiempo libre que le queda se dedica a escribir y reescribir obsesivamente la primera oración de su novela: "En una hermosa mañana del mes de mayo, una elegante amazona recorría, en

una soberbia jaca alazana, las avenidas floridas del Bosque de Bolonia", con la ilusión de que el día en que su manuscrito llegue a manos del editor, "este se levante después de haberlo leído, y diga a sus colaboradores: 'Señores, hay que quitarse el sombrero'":

> Si es cierto que los hombres se empeñan en proponerse ejemplos y modelos que llaman héroes, y si es absolutamente necesario que haya un héroe en esta historia, el cronista propone justamente a este héroe insignificante y borroso que no tenía más que un poco de bondad en el corazón y un ideal aparentemente ridículo. […] Esto dará también a esta crónica su verdadero carácter, que debe ser el de un relato hecho […] con sentimientos que no son ni ostensiblemente malos, ni exaltan a la manera torpe de un espectáculo.
>
> Esta era, por lo menos, la opinión del doctor Rieux cuando leía en los periódicos o escuchaba en la radio las llamadas y las palabras de aliento que el mundo exterior hacía llegar a la ciudad apestada. […] Y siempre el tono de epopeya o el discurso brillante impacientaban al doctor. Sabía, ciertamente, que esta solicitud no era fingida. Pero veía que no eran capaces de expresarse más que en el lenguaje convencional con el que los hombres intentan expresar todo lo que les une a la humanidad. Y este lenguaje no podía aplicarse a los pequeños esfuerzos cotidianos de Grand, por ejemplo, pues nadie podía darse cuenta de lo que significaba Grand en medio de la peste.

La actitud de Grand recuerda a la de 'Borges' (Borges personaje de Borges) sobre el final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": mientras los hombres sucumben a una plaga ya no biológica sino estética y filosófica, que los lleva a olvidar el ininteligible mundo en que han vivido hasta entonces y abrazar el orden ilusorio de la enciclopedia sobre el mundo imaginario de Tlön, 'Borges' se aferra a lo suyo: "Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne". Este atrincherarse en un trabajo aparentemente superfluo es un acto de resistencia desesperado y secreto y también una flagrante afirmación de la autonomía y aun de la supremacía de lo estético (otro héroe borgeano, el Hládik de "El milagro secreto", dobla la apuesta: se empeña en terminar una obra teatral frente al pelotón de fusilamiento). En el caso de Grand se trata más bien de un refugio: es su manera de conectar diariamente con el

hombre que era antes de la peste y con el que espera ser después de esta; pero mientras tanto dedica cuatro horas al día (ni más ni menos) a luchar contra esta, al igual que su autor, que durante la guerra escribía novelas y trabajaba para la resistencia. La justificación de los actos humanos, si existe, es en Borges finalmente metafísica o estética; Camus será en última instancia siempre un moralista. No será quizá casual (lo sería en la realidad, pero no en la novela) que Grand sea el único de los seis protagonistas que contrae la peste y sobrevive, para seguir trabajando en su oración primera:

> Esto no es más que una aproximación. Cuando haya llegado a transcribir el cuadro que tengo en la imaginación, cuando mi frase tenga el movimiento mismo de este paseo al trote, un, dos, tres, un, dos, tres, entonces el resto será más fácil y sobre todo la ilusión será tal desde el principio que hará posible que digan: "Hay que quitarse el sombrero".

Grand no escribe sobre la peste, ni siquiera sobre la ciudad argelina de Orán (la suya es una ridiculez bien de *pied noir*: escribe sobre una París que nunca ha visto en su vida) pero sus desvelos no son sustancialmente diferentes a los de Camus, a quien podemos adivinar buscando que cada frase de su novela tenga "el movimiento mismo" de la peste. Los suyos son todos héroes que escriben: Grand con sus desvelos estilísticos, Rieux su crónica objetiva, Tarrou sus historias de las cosas que no tienen historia, Rambert sus notas periodísticas, Paneloux sus sermones: entre todos componen un Camus bastante completo. El único que no escribe, Cottard, es también el único que no lucha contra la peste, sino que medra con esta.

Es cierto que la 'escritura blanca' de *La peste* no es la misma que la de *El extranjero*: esta importa la provocación de un individuo a una sociedad hipócrita que pretende dictarle qué sentimientos debe tener (llorar en el funeral de su madre, sentir culpa por matar a un árabe), y también la de un joven e ignoto escritor argelino a una literatura pagada de sí, sorda o como mucho condescendiente ante lo extranjero, parisina en suma; en *La peste* la escritura blanca pierde flexibilidad y adquiere tintes marmóreos a la par que la novela toda cristaliza en un

relato de hombres ejemplares y solidarios, escrita por un autor consagrado en un tono a veces sentencioso y solemne que deja traslucir la pretensión de fundar una moralidad a la vez de los actos y del estilo. Con su habitual perspicacia, Roland Barthes había anticipado esta eventualidad en *El grado cero de la escritura*:

> Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca; los automatismos laboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales.

Y es posible que su decepción con *La peste* se haya debido no solo al recurso de la alegoría sino a la desencantada comprobación del cumplimiento de su propia profecía.

Al considerar cómo se representa una enfermedad determinada, no podemos dejar de lado lo que las distintas enfermedades representan: estas también tienen su estilo y su estética, como nos recuerda Susan Sontag en su ya clásica comparación entre la tuberculosis y el cáncer, en *La enfermedad y sus metáforas*:

> Mientras que la tuberculosis hace suyas las cualidades propias de los pulmones, situados en la parte superior y espiritualizada del cuerpo, es notorio que el cáncer elige partes del cuerpo (colon, vejiga, recto, senos, cuello del útero, próstata, testículos) que no se confiesan fácilmente. Un tumor acarrea generalmente un sentimiento de vergüenza, pero, dada la jerarquía de los órganos, el cáncer de pulmón parece menos vergonzoso que el de recto. […] Metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma. El cáncer, que se declara en cualquier parte del cuerpo, es una enfermedad del cuerpo. Lejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo.

De manera similar se pronuncia Frank R. Snowden, en *Epidemics and Society*, respecto del cólera:

> Hasta la peste, la más cataclísmica de las dolencias, tenía rasgos artísticos que la redimían. La gran mortandad que producía era universal en el sentido que, a diferencia del cólera, afectaba todos los estamentos de la sociedad, de la base a la cumbre, y si bien sus síntomas eran atroces no eran directamente escatológicos […] e impulsaron la creación de obras que en los más variados medios contemplaban la relación del Hombre con Dios y el sentido de la vida.
> Pero el cólera era una enfermedad sucia, extranjera, de clase baja, sin redención posible. […] Es imposible imaginar a una heroína operática víctima del cólera, alcanzando su desenlace mientras evacúa sus intestinos sobre el escenario, como contraparte de la bella muerte de la tísica Mimì en *La bohème* de Giacomo Puccini.

Si alguien podía atrevérsele al cólera, ese era sin duda Thomas Mann, cuya obra narrativa Sontag caracteriza como "un almacén de los mitos médicos propios de principios del siglo XX" (razón no le falta: además del cólera en *Muerte en Venecia* (1911), explora el mito de la tuberculosis en *Tristan* (1902) y *La montaña mágica* (1924), en *Doctor Faustus* (1947) el de la sífilis, y todavía le queda tiempo para ocuparse del cáncer en *La engañada* (1954)). Es verdad que en su famosa *nouvelle* los aspectos más groseros de la enfermedad están elididos, y el autor llega a proporcionarle a su héroe una adecuada coartada médica:

> Los casos de curación eran raros; el ochenta por ciento de los aquejados sucumbía a una muerte espantosa, pues el mal, que había alcanzado cotas violentísimas, se presentaba a menudo bajo su forma más peligrosa, el llamado cólera "seco". En esos casos, el cuerpo era incapaz de evacuar el líquido segregado en abundancia por los vasos sanguíneos. El enfermo se consumía en pocas horas y, entre convulsiones y estertores, moría ahogado por su propia sangre, que acababa adquiriendo la consistencia de la pez. Podía considerarse afortunado si, como a veces ocurría, la enfermedad se iniciaba con un ligero malestar seguido por un profundo desvanecimiento, del cual ya no volvía a despertar o despertaba apenas.

Motivando una vez más las ironías de Snowden:

> Mann preservó a von Aschenbach de la degradación final de revelar sus síntomas, permitiéndole entrar en la historia de la medicina como el primer paciente de cólera en morir tranquilamente echado sobre su reposera. De modo análogo, el director Luchino Visconti, en su versión de 1971 de la *nouvelle,* no permitió que la

grosera patología del cólera se entrometiera en la belleza cinematográfica de su retrato de Venecia. El cólera es simplemente demasiado asqueroso para ser representado.

*

Cuando de representar enfermedades se trata, a lo desagradable o doloroso de sus síntomas se agrega, en el caso de las pandemias, una cuestión de escala. ¿Cómo volver perceptible una catástrofe que abarca el planeta entero? Las pandemias suponen el escándalo y la desmesura de la causalidad, ya que un agente invisible —inexistente, para los escépticos— tiene efectos inconmensurables, sumiéndonos a la vez en los dos abismos simétricos de lo infinitesimal y lo infinito. Esta puede ser una —apenas una— de las razones de la relativa invisibilidad de la gran pandemia de influenza de 1918-1920, la más mortífera de la historia humana hasta el momento, al menos en números absolutos[92]: entre 50 y 100 millones de muertos en el transcurso de unos dos años; 23.000 en Irlanda, 228.000 en Gran Bretaña, 675.000 en los Estados Unidos, tal vez hasta 20 millones en la India, el 10 % de la población de Chiapas, el 7 % de la de Irán y Rusia; en Japón se infectó el 35 % de la población y en Buenos Aires el 55 %. La distancia o el aislamiento geográficos no ofrecían protección alguna: entre los Yupik de Alaska aldeas enteras fueron despobladas, y en Labrador murió el 35 % de la población, el 10 % en Guam, el 22 % en Samoa occidental, y en las islas Fiji, en solo dieciséis días el 14 %; la mortalidad de Iquitos, en medio del Amazonas, duplicó la de Lima; Australia no tuvo casos hasta que, confiando en que lo peor había pasado, levantó la cuarentena a tiempo para la tercera oleada, que se llevó a 12.000 almas.[93] Fue conocida en su momento como ‘gripe española’, sin demasiado fundamento ya que los primeros focos documentados aparecen en marzo de 1918 en los campamentos militares de Kansas, y se presume que llegó a Europa con los soldados enviados a la guerra. Su nombre técnico es influenza virus A subtipo H1N1.

Circundó el planeta en tres oleadas, la primera de marzo a junio de

1918, la segunda, la más mortífera, de septiembre a diciembre del mismo año, y la tercera, ya más atenuada en el hemisferio norte, entre enero y mayo de 1919, prolongándose hasta 1920 en el sur; y tras haber acabado con un 5 % de la población mundial, se fue como había llegado. A diferencia de la actual pandemia, afectaba sobre todo a los más jóvenes —de entre veinte y cuarenta— y saludables: la misma respuesta inmune, más vigorosa en los cuerpos más sanos, era lo que literalmente inundaba los pulmones de fluidos y causaba la muerte. Por concentrarse en ese grupo etario, dejó su paso un tendal de huérfanos y hogares económicamente desamparados; se calcula que solo en la ciudad de Nueva York, hacia principios de noviembre de 1918, 31.000 niños habían perdido a uno o a dos de sus padres. Focos privilegiados fueron los campamentos militares de EE. UU., que congregaban a los más jóvenes y saludables y que precisamente por serlo morían de a millares, sin siquiera poder partir hacia la guerra: inútiles muertos por la patria. Los que sí lograban hacerlo tenían mejor suerte, al menos si no morían en los barcos, convertidos en gigantescos ataúdes flotantes. Una vez en Europa las probabilidades de morir por influenza disminuían en un 50%, aunque como contraparte aumentaban significativamente las de morir en el frente. La neumonía viral y su consecuencia inmediata, el SDRA (síndrome de dificultad respiratoria aguda) fue la causa de la mayoría de las muertes en esta franja etaria, y la que otorgó su aterradora singularidad a esta pandemia: las víctimas, sanas y jóvenes, morían en cuestión de horas o días, no había tratamiento alguno y la ciencia médica no daba con el patógeno —recién en 1931/33 se pudo determinar que se trataba de un virus. La mayoría de las muertes, sin embargo, fue causada por la más pausadas y tratables (por conocidas) neumonías bacterianas, que afectaban los pulmones debilitados por el virus. William Crawford Gorgas, la máxima autoridad médica del ejército, se había propuesto que esta fuera la primera guerra de los EE. UU. en que las enfermedades mataran menos hombres que los enfrentamientos bélicos. No tuvo éxito.

Los afectados podían sangrar a raudales por la nariz, la boca y los oídos —como si de la muerte roja de Poe se tratara—, toser hasta

desgarrarse los músculos y cartílagos intercostales; el cuerpo entero se volvía negro o púrpura, deliraban por la fiebre, enloquecían; en el mediano y largo plazo el daño al sistema nervioso no era menor que el de los pulmones y los sobrevivientes debieron muchas veces lidiar con la depresión, la esquizofrenia y la psicosis, y muchos terminaban suicidándose (la historia y la literatura atribuyeron los suicidios de los varones a la guerra, pero la actual tendencia revisionista propone poner el ojo, también, en los efectos de la influenza). Atendiendo a las limitaciones de la representación estética, un solo cuerpo atormentado, el de Ben Gant en *Look Homeward, Angel* (*El ángel que nos mira*, 1929) de Thomas Wolfe, hará el papel de los cincuenta o cien millones:

> El largo y delgado cuerpo de Ben estaba cubierto en sus tres cuartas partes por la ropa de cama; su macilenta silueta se vislumbraba retorcida y contrahecha bajo las mantas, en actitud de agonía atormentada. Parecía no pertenecerle, se lo veía distorsionado y distante, como si fuera el de un criminal decapitado. Su rostro había pasado del amarillo cetrino al gris; y de ese color granito de la muerte, alumbrado por dos banderas rojas de fiebre, brotaba la rígida maleza negra de una barba de tres días. Esa barba era horrible, pues recordaba la corrupta vitalidad del pelo, que sigue creciendo en un cuerpo putrefacto. Los delgados labios de Ben se abrían en una mueca estrangulada, descubriendo dientes de cadáver mientras que pulgada a pulgada sus pulmones aspiraban un hilo de aire. Y el sonido de ese jadeo —alto, ronco, rápido, increíble, ocupando toda la habitación, orquestando cada uno de sus momentos— completaba el horror a la escena.[94]

No había tratamiento: poco más podían hacer médicos y enfermeras que acompañar la agonía de sus pacientes, contagiarse y morir a su vez, después de haber contagiado a sus allegados. Uno de los grupos más vulnerables fue el de las mujeres embarazadas, que raramente sobrevivían; entre las afortunadas estuvo Georgie Hyde-Lees, la mujer de W. B. Yeats. Elizabeth Outka, en su *Viral Modernism* (2020), argumenta que la visión apocalíptica de un mundo arrasado por un caos centrífugo, plasmada por este en su poema “The Second Coming”, se nutre de esta experiencia, pero como el poema de Yeats se hace cargo, en apenas veintidós versos, de la Gran Guerra, la Revolución rusa y la guerra civil irlandesa, querer cargarle además la gran

pandemia es como demasiado. D. H. Lawrence y Dashiell Hammett sobrevivieron, pero con su salud quebrantada; Edvard Munch le dedicó dos cuadros, *Autorretrato con la gripe española* y *Autorretrato después de la gripe*, ambos de 1919; la figura sentada del primero, mirándonos con los ojos ciegos bien abiertos, con la boca abierta acaso deformada por la certeza de saberse incapaz de comunicar lo que ha atravesado, bien puede convertirse en imagen emblemática de esta pandemia (y el expresionismo, con su potencial de exteriorizar y hacer visibles los estados interiores, en la escuela pictórica más adecuada para representarla). La pandemia acabó con las vidas de Gillaume Apollinaire, que había sobrevivido a la guerra, de Gustav Klimt, de Egon Schiele y su mujer embarazada. En su *Pale Rider*, Laura Spinney lee su cuadro *La familia* (1918), en el que el artista aparece junto a aquella y a su hijo ya nacido asomando entre sus piernas, como una obra icónica sobre la pandemia; pero los muertos de gripe española no pintan cuadros (aunque Schiele tuvo aún fuerzas, en los tres días que la sobrevivió, para hacer algunos bocetos de Edith): este fue pintado antes, como la representación de un sueño de felicidad familiar (tan feliz como puede serlo un cuadro de Schiele) posteriormente aniquilado por la pandemia; en este sentido, retrospectivamente, pudo convertirse en emblema de esta. Thomas Wolfe perdió a su hermano Ben, y alrededor de esta pérdida gira su primera novela, *Look Homeward, Angel*; Arthur Conan Doyle perdió a su hijo y a un hermano, circunstancia que lo convertiría en entusiasta promotor del espiritismo, llevándolo a practicar la fotografía espectral, participar en *séances* e involucrarse con médiums y ectoplasma, realizar giras como conferencista, redactar una *Historia del espiritualismo* en dos volúmenes y la novela *The Land of Mist* (1926), en la cual al escéptico profesor Challenger, protagonista de la anterior *El mundo perdido*, le llegan consoladores mensajes espectrales de parte de su esposa muerta en la pandemia.

En su memorable estudio sobre las condiciones de visibilidad de ciertos fenómenos, titulado “La carta robada”, Edgar Allan Poe apunta que los nombres más difíciles de encontrar en un mapa no son los minúsculos y recónditos, sino aquellos que se extienden “en grandes

caracteres, de un lado al otro del mapa" y resultan, como la carta del cuento, invisibles de puro evidentes; algo parecido puede haber sucedido con la gran pandemia de 1918. Fue simplemente demasiado vasta, tanto en cifras como en extensión geográfica, ya que por primera vez se vio comprometido el planeta entero. Y cuando pudo ser percibida, no pudo ser aprehendida, aceptada, procesada. Así resume el problema el Dr. Rieux en *La peste* de Camus, novela que si bien se refiere ostensiblemente a la peste bubónica, fue escrita cuando los estragos de la gran pandemia de influenza seguían frescos en los corazones y las mentes:

> Ciertas cifras flotaban en su recuerdo y se decía que la treintena de grandes pestes que la historia ha conocido había causado cerca de cien millones de muertos. Pero ¿qué son cien millones de muertos? Cuando se ha hecho la guerra apenas sabe ya nadie lo que es un muerto. Y además un hombre muerto solamente tiene peso cuando le ha visto uno muerto; cien millones de cadáveres, sembrados a través de la historia, no son más que humo en la imaginación. El doctor recordaba la peste de Constantinopla que según Procopio había hecho diez mil víctimas en un día. Diez mil muertos hacen cinco veces el público de un gran cine. Esto es lo que hay que hacer. Reunir a las gentes a la salida de cinco cines, conducirlas a una playa de la ciudad y hacerlas morir en montón para ver las cosas claras. Además habría que poner algunas caras conocidas por encima de ese amontonamiento anónimo.

Tal vez por eso, ninguno de los autores que se le atrevieron optó por el retrato colectivo, el muralismo o el lienzo panorámico, a la manera del Brueghel de *El triunfo de la muerte*, el Defoe del *Diario del año de la peste* o el Camus de *La peste*. La visión subjetiva del sobreviviente, la escena doméstica de la familia afectada, fueron las estrategias usuales; la figura rectora de las representaciones de la gran pandemia de 1918 parece haber sido la metonimia, antes que la enumeración o la metáfora (aunque de esta pandemia pueda haber nacido, como apunté en otro capítulo, la más popular de las metaforizaciones epidémicas del siglo XX y lo que va del XXI, la de los zombis, hijos de la guerra, la pandemia y la febril imaginación de Lovecraft). En Europa, y en las vastas zonas del planeta gobernadas material o culturalmente por ella, se vio opacada por la Gran Guerra, mucho más espectacular y

narrable; en el que tal vez sea el mejor y más sensible estudio de la literatura de ese conflicto, *La Gran Guerra y la memoria moderna* (1975) de Paul Fussell, apenas se la menciona una vez así de pasada. Cabe aclarar que Fussell recorta muy precisamente su objeto: la guerra de trincheras vista por los participantes ingleses; pero también es cierto que solo la primera oleada (la más leve) acabó con 5.500 de ellos, y en el curso de ese último año de guerra cayeron enfermas las tres cuartas partes de las fuerzas francesas y la mitad de las inglesas; del lado alemán dejó a 900.000 hombres fuera de combate y bien puede haber contribuido al fracaso de la contraofensiva de estos y así a su derrota y el fin de la guerra.

Ni siquiera se sabía bien qué la causaba; la palabra virus existía en 1918, pero no se sabía si correspondía a un organismo, una toxina o un efluvio, ya que no podían verse al microscopio. Para peor, compartía el nombre con una dolencia familiar y relativamente inocua, la gripe o influenza, lo que le restaba majestad y terror ("Después de sobrevivir a la guerra, me rehusaba a morir de una gripe", dijo Robert Graves en su memoria *Good-Bye to All That* [*Adiós a todo eso*, 1929]). Y fue demasiado rápida: antes de que el mundo terminara de entender lo que estaba pasando, ya se había ido.

Esta relativa invisibilidad contemporánea resultó en una histórica, que es, como todo lo histórico, retrospectivamente enmendable: desde hace algunos años se multiplican los estudios: Alfred Crosby, *America's Forgotten Pandemic* (2003); John Barry, *The Great Influenza* (2004); Mark Honigsbaum, *Living with Enza* (2009); María Isabel Porras-Gallo y Ryan Davis (eds.), *The Spanish Influenza Pandemic of 1918-1919: Perspectives from the Iberian Peninsula and the Americas* (2014); Laura Spinney, *Pale Rider* (2017); Elizabeth Outka, *Viral Modernism* (2020); no es aventurado predecir que en el contexto de la actual pandemia surgirán muchos otros.

En Europa al menos, la pandemia de 1918 tuvo una seria competidora en la Gran Guerra, más espectacular, letal y masculina; aun así, sus huellas fantasmales pueden rastrearse en algunas obras icónicas de la posguerra. *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf historia las vidas paralelas de dos sobrevivientes de esos dos grandes

desastres: Clarissa Dalloway se recupera de un severo ataque de influenza, y aunque no hay mención de pandemia alguna, el significante ha sido pronunciado: decir 'influenza', en junio de 1919, cuando transcurre la novela, no es como decir cualquier enfermedad; todavía en 1927, cuando la autora publica la primera versión de "Estar enferma", la influenza es mencionada siete veces en diez páginas frente a una mención de la neumonía (la complicación más frecuente de la influenza), una de la fiebre tifoidea (que se llevó a su hermano Thoby en 1906) y dos del dolor de muelas. Clarissa Dalloway no se recupera de una gripecita; la enfermedad la ha cambiado para siempre, dejándola muy blanca, avejentada y temerosa, con el corazón afectado, "rasqueteada, dañada en la espina dorsal"; por indicación médica, entusiastamente secundada por su esposo, duerme ahora fuera de la habitación matrimonial, en la "cama estrecha" de "la torre" (el ático), convertida en monja o virginal princesa. Septimus Warren Smith, por su parte, ha quedado devastado por su participación en la guerra, el desengaño de los ideales caballerescos que lo llevaron a alistarse, la culpa del sobreviviente: delira, se siente portador de mensajes celestiales ("No hay muerte. Los árboles están vivos"); los gorriones le hablan en griego (como también le hablaban a su creadora, durante sus propias contiendas con la demencia) y conversa con los muertos (su compañero Evans, sobre todo, que murió en el frente). A lo largo de la novela sus destinos corren paralelos, sin cruzarse hasta que el doctor Bradshaw irrumpe en la fiesta de los Dalloway con la noticia del suicidio de Septimus, que se arrojó desde una alta ventana sobre las aguzadas puntas de las rejas para evitar caer en manos de "los médicos". Practicando lo que posteriormente postularía en *Un cuarto propio* (1929), Woolf invierte la balanza de la narrativa dominante: el drama femenino, centrado en el espacio doméstico y en la hazaña de sobrevivir a una enfermedad y dar una fiesta, ocupan el centro de la escena; la epopeya masculina del heroísmo, la muerte violenta y la guerra un no discreto sino desaforado segundo plano, pero segundo al fin. Es habitual caracterizar a *Mrs. Dalloway* como una celebración de la vida cotidiana, a la manera del *Ulises* (1922) de Joyce, cuyos

procedimientos (monólogo interior, múltiples puntos de vista, concentrar la acción en un día) evoca sin duda; pero si lo es, lo es a su manera: los variados sentimientos y sensaciones de Clarissa en su caminata matinal sugieren menos la celebración del universo sensible y sensual por parte de un Walt Whitman o un Leopold Bloom pletóricos de salud y energía que el incrédulo y azorado redescubrimiento del mundo exterior por parte de un paciente que sale de una larga convalecencia (para quienes la conozcan por la versión cinematográfica de Marleen Gorris (1997), cabe aclarar que media una distancia nada despreciable entre el tembloroso pajarito herido que pinta Woolf y el metro ochenta rebosante de salud de la radiante Vanessa Redgrave). Todos, en la novela, tienen algo de Lázaros redivivos, por algo esta primera salida está narrada desde múltiples puntos de vista, incluyendo los de muchos transeúntes. Ni la guerra ni la pandemia se narran de modo directo en *Mrs. Dalloway*, y la pandemia mucho menos que la guerra; pero son la ausencia que da forma y sentido a todo lo que la novela nos muestra.

El poema "The Waste Land" ("La tierra yerma" o "La tierra baldía", aunque podría traducirse también como "La tierra arrasada", ya que 'to lay waste' significa 'arrasar') de T. S. Eliot, publicado en 1922, abunda en cadáveres expuestos, ahogados o desenterrados, en horribles resurrecciones e inquietantes presencias fantasmales; también, en figuras de mudez angustiada como la de la mitológica Filomela, violada por el cuñado que le corta la lengua para que no pueda delatarlo, evocando tal vez el horror inenarrable de la guerra ("los soldados volvían mudos del campo de batalla", resumió famosamente Walter Benjamin) y el inabarcable de la pandemia, cuyos muertos, además, no se atrevían a decir su nombre porque morían sin sacrificio ni gloria, no por la patria sino por nada. Desde el momento de su publicación se hizo costumbre leerlo como un poema sobre la Europa devastada de la posguerra, por sus imágenes de destrucción y muerte, y porque el poema está hecho de trozos, a veces esquirlas textuales, como si el edificio de la literatura europea hubiera estallado y el poeta se paseara entre las ruinas, recogiendo fragmentos y examinándolos por un momento para luego volver a descartarlos. En

su libro, Elizabeth Outka argumenta que no solo la guerra, sino la influenza, puede estar agazapada tras este desolado paisaje de escombros, y nos recuerda que tanto T. S. Eliot como su esposa Vivien contrajeron la enfermedad en diciembre de 1918. Su hipótesis es discutible, pues la pandemia no es explícitamente mencionada en el poema; pero lo cierto es que tampoco lo es la guerra. Outka tiene en principio razón cuando cuestiona el prejuicio de dar por sentadas las referencias a esta y desestimar las alusiones a aquella; pero si bien "La tierra yerma" no refiere ni la guerra ni la pandemia, su pregunta central, cómo reconstruir la fe después que la catedral de la civilización europea voló por los aires, es sin duda más pertinente para una catástrofe de factura humana que para una que, en todo caso, la ciencia humana se vio impotente para detener.

La autora admite que ninguna de las obras que elige para ilustrar su tesis, *Mrs. Dalloway*, *Al faro*, "La tierra yerma", "La segunda venida", habla directamente de la gran pandemia de 1918, pero como atinadamente señala, la batería de recursos que despliegan —monólogo interior, fragmentación, disolución de la trama, representación por ausencia— sería aprovechada por los autores que sí lo hicieron. No casualmente, las más destacadas de las letras inglesas se escriben en los EE. UU., donde la guerra no llegó a opacar a la pandemia: *Uno de los nuestros* (1922) de Willa Cather, la ya mencionada *El ángel que nos mira,* la novela autobiográfica de William Maxwell *They Came Like Swallows* (*Vinieron como golondrinas,* 1937), y sobre todo la novela breve, también de base autobiográfica, *Pálido caballo, pálido jinete* (1939) de Katherine Anne Porter.

El ángel que nos mira es el extenso *bildungsroman* o retrato del artista adolescente de Eugene Gant, habitante, como el autor, de una ciudad del sur estadounidense; la novela hallará su secuencia culminante en la muerte de Ben, y su escena final en su despedida, ya convertido en fantasma, de su hermano Gene, cuando este abandone la ciudad. La novela de Wolfe ofrece una representación convincente del efecto de una muerte en la familia; ¿pero equivale esto a una representación de una gran pandemia? Ingmar Bergman comprendía la diferencia: es la que va de *Gritos y susurros* a *El séptimo sello*. También la debía

comprender Wolfe, pero la mirada de Gene, y la de toda la familia, está a tal punto concentrada sobre el enfermo que no tienen ojos para lo que pasa en el resto del mundo: parece que la tragedia les ocurre solo a ellos (el encierro familiar es uno de los grandes temas de *El ángel que nos mira*, como lo será después en *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill). Lo mismo daría, podemos pensar, que Ben hubiera muerto de cáncer, como hará su padre Gant en la posterior *Of Time and the River* (*Del tiempo y el río,* 1935). Pero no da lo mismo: Ben muere en el contexto de una pandemia, y la novela no puede sino ilustrar hasta qué punto esta fue vivida como dispersión de tragedias personales o familiares, antes que como tragedia colectiva.

No todas las epidemias entran como tales en la memoria del común. Los románticos, al elegir la tuberculosis como dolencia emblemática del individuo superior en pugna con un mundo insensible, hicieron mucho por velar su carácter masivo, y todavía hoy la imagen de un Fréderic Chopin escupiendo sangre sobre las teclas de su piano, o de Margarita Gautier ahogándose entre camelias, obtura la del millón y medio de muertos de tuberculosis en 2018 o, si adaptamos nuestra noción de pandemia a los tiempos más lentos y continuos de la tuberculosis, del billón de muertos entre 1800 y 2000. Frank R. Snowden, en su *Epidemics and Society*, distingue dos temporalidades históricas en la percepción de la tuberculosis: la "Era romántica de la tisis" cuando se pensaba a la dolencia como hereditaria antes que contagiosa, propia de damas lánguidas y sensuales y caballeros geniales y ardientes, todos blancos por añadidura, y la "Era no romántica de la tuberculosis", cuando el descubrimiento del bacilo la torna contagiosa y degradante pestilencia propia de pobres y minorías étnicas. Algo parecido sucede con el sida: permanecen en la memoria Michel Foucault, Freddie Mercury, el abogado interpretado por Tom Hanks en *Filadelfia* (1993), el personaje de Ed Harris en *Las horas* (2002) y olvidamos que siete millones de sudafricanos, en una población total de cuarenta y ocho millones, son en la actualidad HIV positivos. Pero en estos casos se trata de pandemias lentas, lo cual no hace sino destacar por contraste el carácter de erupción volcánica o devastador tornado que tuvo la gran pandemia de influenza.

También como tragedia familiar y privada se presenta la muerte por influenza en una novela unánimemente dejada de lado por la bibliografía anglosajona, a pesar de tratarse de una de las mayores y más mayúsculas novelas latinoamericanas: *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima (no seamos demasiados severos: incluso en español no son muchos los que se le animan). El padre del protagonista, el coronel cubano José Eugenio Cemí, se traslada con su familia a Pensacola en 1918, para colaborar en el entrenamiento de las tropas estadounidenses que partirán hacia la guerra: nada, en lo narrado hasta ese momento, permite predecir que una gripecita lo arrancará sin previo aviso de la novela; todo, a la luz de lo que hoy sabemos sobre la pandemia de influenza —su juventud, su "poderosa salud", su alojamiento en un campamento militar del sur de los EE. UU.—, lo señala como la víctima ineludible:

> El Coronel había olvidado su gabán, se enrollaba la bufanda en tomo al cuello para contrarrestar el cierzo de aquella noche de diciembre. Jadeaba, los humores invadían su nariz, congestionándola. La influenza había invadido el campamento, habían comenzado a morir los hombres de la misión.[95]

El Coronel es trasladado al hospital militar, donde lo instalan, solo y aislado, en uno de los cuatro pabellones disponibles. Allí conoce a un compatriota, Oppiano Licario, viejo conocido de su cuñado Alberto, y lo visita su esposa Rialta, que le encuentra "la cara muy desfigurada, las uñas muy moradas y la respiración en extremo dificultosa". "¿Por qué lloras si dicen los médicos que estoy mejor?", pregunta el Coronel, y ella:

> —Es que te veo muy mal —le dijo Rialta transfigurada, casi enloquecida, al ver la gravedad que se veía en forma terrible en el rostro del enfermo. Se le veía la muerte. Ella le veía la muerte. Las primeras palabras que dijo, tenía que acompañarlas de un palillo algodonado que se lo llevaba a la nariz, extrayéndolo luego todo manchado de bolillas sanguinolentas. Luego respiraba un poco mejor. Luego volvía la disnea trabajosa, casi extraída de las entrañas.

Esa misma noche llega el fin:

> Sintió un negror en la frente que se ensanchaba, llegando a asordarlo. […] Se sintió en la absoluta soledad de la muerte. Y comenzó a llorar. —En el pabellón de al lado hay un cubano, hablé esta mañana con él, quisiera hablarle de nuevo.
> Llamaron al cubano que lo había elogiado por la perfección de su disparo. —Querido amigo —le dijo—, no sé cómo usted se llama, pero me voy a morir y no tengo a nadie al lado. Estoy entrando en una soledad, por primera vez en mi vida, que sé es la de la muerte. Quisiera tener alguien a mi lado, pues no puedo llamar a mi esposa, y por eso le he suplicado que venga. Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo —el Coronel no pudo seguir hablando.
> —Me llamo Oppiano Licario —le contestó el llamado—. Conocí al hermano de Rialta, como le dije esta mañana, lo conozco a usted en este mal momento, que usted rebasará (sabía que era mentira pues la respiración era ya un estertor). Pero esté tranquilo, ahora mismo llamo a su casa para avisarle a toda su familia, que vendrá. Esté tranquilo.
> Las lágrimas llenaban el rostro del Coronel. Al oír lo que le decía Oppiano, sonrió como con alegría profunda. Hizo un esfuerzo como para respirar de nuevo, ladeó la cabeza. Había muerto. A su lado el amigo que había conocido por la mañana. Su alegría había terminado en la absoluta soledad del hospital y de la muerte. Su abundancia en los dones recibidos, en la aplicación de la alegría del trabajo preciso, su manera de llevar el destino de toda su familia como un San Cristóbal joven, se habían extinguido en la soledad del hospital, en la muerte sin compañía, en un destino trunco e indescifrable.

La lectura de esta escena, patética en cualquier tiempo y lugar, se vuelve aún más conmovedora en estos tiempos de renovada pandemia, cuando será difícil hallar un lector que no haya pasado por una experiencia parecida. *Paradiso*, lo sabemos, es una novela autobiográfica: la pandemia se llevó al padre del autor, el coronel José Lezama Rodda, en Pensacola, en enero de 1919, cuando tenía ocho años. Pero la autobiografía raramente se contenta con repetir lo vivido; se trata, para pedirle prestado al autor uno de sus términos favoritos, de una *vivencia oblicua*. Las notas de la edición de *Paradiso* de Eloísa Lezama Lima, la hermana menor del autor, quien vivió la tragedia familiar en el vientre de su madre, son lacónicos cuchillos que atraviesan la florida prosa de su hermano: “El Coronel muere en la realidad acompañado de su ordenanza”. “Ni mi madre, ni mis hermanos vieron a mi padre muerto”. (Ni ella, ni el autor, dicho sea

de paso, parecen haber tomado conciencia de la suerte dentro de la desgracia: como apunté en las páginas precedentes, era excepcional que una mujer embarazada sobreviviera a la influenza). En "El encuentro en un sueño", uno de los más emotivos de sus *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges arriesga la siguiente tesis sobre la relación entre escritura y pérdida, a propósito de la *Divina Comedia*: "Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro". No bastaba con algunos sonetos enhebrados en un breve relato en prosa, como había intentado en *La vita nuova*: Dante tenía que crear un mundo completo, con sus ríos y montañas, sus ciudades y caminos, su controversia teológica y metafísica, poblarlo infinitamente de personajes inolvidables y plasmar todo esto en un poema que es "el ápice de la literatura y de las literaturas"[96] porque nada menos que todo aquello podía satisfacer la dignidad de ese encuentro, volverlo hasta tal punto creíble y verosímil que nadie —ni siquiera él— pudiera sospechar que se trataba de una mera estratagema, de un ardid de enamorado para robarle una última cita a la mujer amada.

De modo análogamente desmesurado podemos imaginar que Lezama Lima escribió una de las novelas más ambiciosas, complejas e intricadas de la lengua española para otorgarle, a su padre, lo que la vida y la pandemia le negaron, una mano y una voz amigas para acompañarlo hasta el umbral de la muerte, alguien que prestara oído a sus últimas palabras y las transmitiera a los suyos; y para regalarse a sí mismo la ilusión, que una ficción tan acabada, laberíntica y completa como la de *Paradiso* no podría sino convertir en certeza, de que su padre pensó en él en sus últimos momentos y le dejó un albacea espiritual, que completaría su educación y lo iniciaría en los misterios de la poesía, que no son muy distintos a los del universo: de ahí en más Oppiano Licario cumplirá, a la manera del Virgilio de la *Comedia*, la función de mistagogo y guía, empezando ese mismo día, cuando su mirada sostenga al niño que ha ido a despedirse del padre muerto:

> Se dirigió a la cama, donde sospechaba alguien tapado. El ordenanza descorrió la sábana. Vio, de pronto, a su padre muerto, ya con su uniforme de gala, los dos brazos cruzados sobre el pecho. […] El ordenanza volvió a cubrirlo con la sábana. Sintió que se anublaba, que se iba a caer, pero en ese momento alguien pasó frente a su puerta. Se sostuvo de unos ojos que lo miraban, que lo miraban con inexorable fijeza. Era el inesperado que llegaba, el que había hablado por última vez con su padre. […] La fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta parecía recogerlo, impedir que perdiese el sentido.

Como todo mundo barroco, el de Lezama no está compuesto tanto de entes o hechos como de representaciones y figuras; es comprensible que el trabajo de su arte radique en tejer una imagen más firme y duradera que la del recuerdo personal, y también más piadosa, para volver ese mundo más habitable y menos absurdo: Oppiano Licario, en quien encarna la potencia de la poesía, es la fuerza que lo sostiene y le impide 'perder el sentido', en ambos sentidos del término.

Un mito tan ilusorio como tenaz nos propone ver en la muerte un espejo de la vida del individuo, volviéndola tan personal y única como un retrato, o una máscara mortuoria. Las pandemias, por su propia naturaleza abstracta e indiscriminada, disipan esta ilusión benévola: las personas mueren como han vivido, en un burbujeante caldo anónimo. El jinete del Apocalipsis, cuando dispara sus flechas, no pregunta quiénes somos ni qué hemos hecho de nuestras vidas. La tendencia a concentrarse en la muerte individual, en el ambiente familiar, sobre todo en autores que, como Wolfe, Maxwell y Lezama, escriben a partir de una experiencia vivida, puede entenderse como un esfuerzo para restituir el sentido y la dignidad de la muerte individual a la masividad de la muerte pandémica.

La figura de la sobrevida espectral de los muertos de las pandemias, rasgo habitual de la literatura de la gran pandemia de influenza, discernible en los fantasmas imaginarios o reales de Wolfe y Conan Doyle, en los muertos reanimados de Lovecraft y los cadáveres inquietos de Eliot, no podía estar ausente de *Paradiso*. En el capítulo siguiente, el VII, la esposa y los tres hijos del Coronel juegan a los yaquis (juego también conocido como payana o tinenti) y la absorción infantil en este, que la madre comparte, crea un círculo mágico dentro

del cual las baldosas del patio pierden su solidez para transfundirse "en el cosmos receptivo de la imagen", y en este comienzan a manifestarse "fragmentos de telas militares", "botones recién lustrados" hasta que aparece "la guerrera completa del Coronel" y finalmente "sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si le alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada". Y en el inicialmente desconcertante capítulo XII, poblado de personajes súbitamente ajenos a la trama de la novela, las figuras espectrales se multiplican: Atrio Flaminio, capitán de legiones, sucumbe a unas fiebres pero regresa para liderar, a la manera del Cid, sus tropas a la victoria después de muerto; un insomne acosado por manifestaciones de lo invisible (un sillón que se mueve sobre sí mismo, carcajadas incorpóreas, una puerta que se abre sola) abandona su hogar y deambula por las calles de La Habana nocturna; un crítico musical es llevado por su esposa a un estado cataléptico y prolonga su vida en muertevela: resultaría forzado relacionar estas manifestaciones con la pandemia, de no ser por una clave que suministra el autor: "En el capítulo 12, dudé si ponerle como epígrafe: Sueños de José Cemí, después de la muerte de su padre".[97]

No todos los muertos regresan; lo hacen las almas en pena, los espíritus perturbados e inquietos: porque fueron asesinados y nadie lo sabe, como el espectro del rey Hamlet; porque murieron solos, o no fueron inhumados según los ritos correspondientes; porque no tienen tumba conocida, porque sus cuerpos no han sido hallados y nadie sabe con certeza si están muertos o vivos. Los desaparecidos, bien lo sabemos en España, Argentina y tantos otros países de Latinoamérica, tienen una decidida propensión a volver como aparecidos. Las guerras, los asesinatos masivos, algunos desastres naturales y las epidemias se caracterizan por engendrar, en una ya de por sí abrumadora abundancia de muertos, una elevada proporción de espectros. Podría argumentarse, si se elige adoptar una postura enteramente refractaria a lo sobrenatural, que esta inquietud y esta pena corresponden a los

deudos y sobrevivientes, antes que a los propios muertos. Lo mismo da: los fantasmas nos visitan en sueños, no nos dan paz, no nos dejarán descansar hasta que hagamos su voluntad, que a veces no es otra que la de contar su historia. Porque lo que no se cuenta se repite.

Ya cerca del final, un diálogo de José Cemí con su madre refuerza la certeza de que la muerte del Coronel, y su ausencia, son el centro vacío de la novela, su corazón doliente y, más aún, la causa secreta de su existencia:

> Mi hijo —Rialta se emocionó al decir esto—, perdí a tu padre cuando tenía treinta años […], ahora que percibo que vas ocupando el lugar de él, pues la muerte habla en ocasiones y sé como madre que todo lo que tu padre no pudo realizar, tú lo vas haciendo a través de los años, pues en una familia no puede suceder una desgracia de tal magnitud, sin que esa oquedad cumpla una extraña significación, sin que esa ausencia vuelva por su rescate.

Este 'rescate de la ausencia' será la novela misma. El poema que Licario, antes de morir, deja a Cemí, y que la cierra, termina con las palabras: "Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza", donde 'tropezar' puede entenderse como dar el salto a la comprensión poética de la existencia. Que incluirá, claro está, aquella de la pandemia.

Tal vez los únicos verdaderamente autorizados a dar testimonio fidedigno sobre esta sean quienes han muerto en ella; pero salvo en las ficciones y los sueños, los fantasmas no cuentan cuentos. Pero sí puede hacerlo quien ha llegado a las puertas de la muerte y pega la vuelta antes de haberlas transpuesto: es el caso de Miranda, la protagonista de la novela breve de Katherine Anne Porter, *Pálido caballo, pálido jinete*. En su relato no hay vaguedades, evasiones ni subterfugios: todos hablan de la nueva enfermedad, que comparan con la peste negra, "algo salido de la Edad Media"; los soldados del campamento "están muriendo como moscas"; el paseo de Miranda y su novio Adam se ve interrumpido una y otra vez por el paso de los cortejos fúnebres. Porter adopta la perspectiva subjetiva de la enferma, que mira a la vez hacia el mundo que la rodea y hacia adentro, a la fantasmagoría y los símbolos de la fiebre, y lo que ve adentro son menos su mundo íntimo

—fugazmente, al principio, aparecen recuerdos de infancia y juventud — que un espejo deformado, o más bien derretido, de lo que sucede alrededor suyo.

Lo que sucede alrededor suyo es, casi exclusivamente, la Gran Guerra, que está por todas partes: Miranda tiene un dolor de cabeza permanente que empezó, según cree, con esta; es acosada por dos agentes del gobierno que la presionan para que compre bonos patrióticos y la persiguen en sus desvaríos febriles; la obra que va a ver con su novio, oficial del ejército, es interrumpida por un discurso belicista y cuando termina todos deben entonar, con sonrisas de complicidad avergonzada en el caso de ellos, canciones patrióticas como "Tipperary" o "There's a Long, Long Trail". En el final, en irónico contrapunto, Miranda es despertada de su sueño de muerte por las campanas del Armisticio, solo para descubrir que Adam, quien la cuidó durante las primeras etapas de la dolencia y que con toda probabilidad se contagió de ella, murió en el campamento del ejército.

El relato se inicia con una secuencia onírica que quizás sea efectivamente un sueño —por tal lo toma la protagonista— pero que también puede corresponder al delirio de la fiebre:

> En sueños, ella sabía que estaba en su cama, pero no en la cama en la que se había acostado hacía unas horas, y sabía que la habitación tampoco era la misma, pero aquella habitación le resultaba conocida. Su corazón era una piedra que descansaba fuera de ella, sobre su pecho; su pulso se demoraba y se detenía; ella sabía que iba a ocurrir algo extraño en el mismo momento en que los vientos de primeras horas de la mañana penetraban frescos por la celosía, los rayos de luz eran azul oscuro y toda la casa dormitaba.[98]

La habitación en la que despierta parece pertenecer a su vieja casa familiar, pero al seguir leyendo entendemos que Miranda está en una casa de pensión de Denver, que su mente mezcla libremente pasado y presente, memoria y ensueño, y que de este remolino pueden emerger figuras de leyenda como el pálido jinete con el cual Miranda corre una carrera a la vez lánguida y urgente:

> Vamos, Graylie, dijo cogiéndole de la brida, debemos correr más deprisa que la

> Muerte y el Diablo. […] El forastero montó a su lado, se inclinó mucho hacia ella y la examinó sin expresión alguna, con esa mirada fija, vacía y sin sentido ni malicia que no supone una amenaza y parece estar esperando su turno. Ella hizo que Graylie diese rápidamente la vuelta y lo apremió a que corriese. […] El forastero cabalgaba a su lado, con habilidad y ligereza, con las riendas sueltas en las manos entrecerradas, erguido y elegante con sus prendas oscuras y raídas que se agitaban sobre sus huesos; su pálido rostro sonreía en un trance maligno, sin mirarla.

Este puede ser el primero de los cuatro jinetes, el que suele asociarse con la pestilencia: en los Libros V y VI del Apocalipsis, Juan de Patmos ve a Dios sentado en su trono, y en su mano un libro sellado con siete sellos; al abrir el Cordero los cuatro primeros emergen los cuatro jinetes; el primero monta un caballo blanco y lleva una corona, y está armado con un arco y un carcaj lleno de flechas. Si bien las Escrituras no lo asocian directamente con la pestilencia, sí lo harán las artes y la imaginación popular, como evidencian el famoso grabado de Durero (1498) *Los cuatro jinetes*, y la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), que transcurre, como el relato de Porter, durante la Gran Guerra:

> El jinete del caballo blanco iba vestido con un traje ostentoso y bárbaro. Su rostro oriental se contraía odiosamente, como si husmease las víctimas. Mientras su caballo seguía galopando, él armaba el arco para disparar la peste. En su espalda saltaba el carcaj de bronce lleno de flechas ponzoñosas que contenían los gérmenes de todas las enfermedades, lo mismo las que sorprenden a las gentes pacíficas en su retiro que las que envenenan las heridas del soldado en el campo de batalla.[99]

Pero en las Escrituras es el cuarto caballo, no el primero, el que se caracteriza como χλωρός/*khlōros*: pálido, ceniciento, verdoso o amarillento, según las traducciones, siempre asociado a lo cadavérico; su nombre, Θάνατος (muerte), está suficientemente cerca de Θανάτῳ (pestilencia) como para que se entrelacen sus sentidos.

Como Flaubert en *Las tentaciones de San Antonio*, como Joyce en el capítulo 15, “Circe”, de su *Ulises*, como tantos artistas antes y después de ellos que recurrieron al símbolo y la alegoría, Porter sabe que de la

amorfa y desolada tierra de nadie entre la vigilia y el sueño, la salud y la fiebre, la vida y la muerte, pueden emerger, sin previo aviso, figuras fantasmagóricas, intolerablemente nítidas: es el terreno de las simbolizaciones y personificaciones subjetivas de la epidemia, donde la mente hace lo imposible por dar forma aprehensible a esas criaturitas invisibles y para muchos inexistentes que están destrozando sus cuerpos y sus mentes y devastando el planeta: el primer o cuarto jinete (tanto da) del Apocalipsis, en el sueño o delirio que abre el relato de la enfermedad de Miranda; las flechas que atraviesan el cuerpo sacrificial de Adam, en el que lo cierra:

> Casi sin darse cuenta, se encontró flotando en la oscuridad, agarrada a su mano en un sueño que no era un sueño sino una clara luz vespertina en un pequeño bosque verde, un bosque peligroso y hostil lleno de ocultas voces inhumanas que cantaban chillonas como el gemido de las flechas, y vio a Adam traspasado por una descarga de esas flechas cantarinas que le atravesaron el corazón y pasaron con un sonido penetrante siguiendo su camino a través del follaje. Adam cayó de espaldas ante sus ojos y se levantó de nuevo ileso y vivo; otra descarga de flechas disparadas por el arco invisible le dio otra vez y él cayó, pero estaba allí ante ella intacto, en una perpetua muerte y resurrección. Ella se arrojó ante él, colérica y egoísta, se interpuso entre él y la trayectoria de la flecha, gritando no, no, como un niño engañado en un juego, ahora me toca a mí, ¿por qué tienes que ser siempre tú quien muera? Y las flechas atravesaron limpiamente el corazón de ella pero penetraron en el cuerpo de él, que quedó allí muerto, y ella seguía viva y el bosque silbaba y cantaba y gritaba, cada rama, cada hoja y cada brizna de hierba tenían su propia voz terrible y acusadora.

Desde el Libro I de la *Ilíada* las flechas, las del dios Apolo en ese caso, simbolizan la pestilencia (“Hasta conozco una plegaria que comienza ‘Oh, Apolo’”, comenta Miranda así al pasar en algún momento); también dispara flechas el primer jinete del Apocalipsis; y el martirio de Adam evoca sin duda el de san Sebastián ultimado a flechazos, santo protector en tiempos de peste. Las múltiples combinaciones que consiente esta variada iconografía permiten a Miranda dar forma aprehensible a la angustia y el pavor de la epidemia: la impotencia de no poder proteger a los que amamos, la culpa del sobreviviente, agravada en este caso por la posibilidad de

haber sido fuente del contagio: el cuerpo que ofrece en sacrificio solo logra envenenar las flechas que lo atraviesan antes de clavarse en el de él y matarlo definitivamente.

Pero llega un momento en que ni la literatura ni la pintura tienen imágenes para ofrecerle. Desprendida de todo y de todos, Miranda se acerca al núcleo más recóndito de la interioridad, donde lo único que está en juego son la vida y la muerte: la escritura es casi abstracta y a la vez de una intensidad rayana en la incandescencia:

> Silenciada, se hundió enseguida por las profundidades y bajo las profundidades de oscuridad hasta yacer como una piedra en el fondo más lejano de la vida, sabiéndose ciega, sorda, muda, sin conciencia de sus propias extremidades, alejada por completo de toda preocupación humana y, sin embargo, viva, con una peculiar lucidez y coherencia; todas las ideas, todos los razonables interrogantes de la vida, todos los lazos de la sangre y los deseos del corazón se disolvieron y se desprendieron de ella y solo quedó de ella una minúscula partícula de ser fieramente ardiente, que se sabía sola, que no confiaba en nada más allá que en sí misma, inasequible a cualquier llamada o ánimo, por estar ella misma compuesta enteramente de una sola motivación: la tenaz voluntad de vivir. Esta fuerte e inmóvil partícula se dispuso a resistir sin ayuda a la destrucción, a sobrevivir y a carecer en su propia locura de ser de motivos o planes más allá de ese fin esencial. Confía en mí, decía aquel punto de luz furioso, duro y constante. Confía en mí. Permaneceré.

Miranda regresa, solo para descubrir que ha sido estafada: “¿Para qué crees que he regresado yo, Adam, para recibir semejante engaño?”. El relato concluye con un invocación: “Si pudiera levantarte de la tumba lo haría, si pudiera ver tu fantasma diría, creo…”. Pero el fantasma no acude, el cadáver no se levanta, y Miranda termina haciendo de Jesucristo para sí misma: “Lázaro, levántate y anda”, se dice, su nariz llena del “hedor de la corrupción, […] el olor dulzón y nauseabundo de la carne podrida y el pus” que emana de su propio cuerpo. Así como el relato intenta cifrar, en el cuerpo martirizado de la muchacha, la agonía de millones, su despertar desengañado evoca el renacimiento desolador de la especie al fin del Diluvio, de la guerra de los mundos, los innumerables escenarios posapocalípticos del cine en las décadas recientes:

> No más guerras, no más plagas, solo el aturdido silencio que sigue al cese de los pesados cañones; las casas sin ruidos con las persianas bajadas, la luz fría y muerta del mañana. Ahora habría tiempo para todo.

La novela, cabe agregar, está basada en la experiencia directa: Katherine Anne Porter contrajo la influenza en Denver, estuvo tan cerca de la muerte que el diario donde trabajaba ya había compuesto su obituario; despertó quebrada y calva, y su cabello, cuando volvió a crecer, era completamente blanco. "Partió mi vida en dos", diría años más tarde en una entrevista.

No deja de ser significativo que la obra más lograda sobre la mayor pandemia de la historia de la humanidad sea una novela breve de cincuenta páginas. Su dinámica puede verse como un contrapunto, con mucho de duelo, entre la 'novela de la influenza' de la que hablaba Woolf —balbuceada y vacilante, sin trama ni lenguaje, huérfana de tradición y de género, obligada por lo tanto a empezar cada vez de cero— y la literatura de la guerra, cómodamente instalada en la victoriosa continuidad del género épico desde los días de Homero hasta el presente; y también como el esfuerzo de la sofocada pandemia, y de sus más sofocadas víctimas, por hacer oír su voz —gritos, gemidos, "los sonidos incoherentes de un animal sufriendo"— por encima de la estridente música bélica. Así, esta novela breve incorpora y dramatiza la batalla de discursos que hizo que la pandemia fuera descuidada y silenciada mientras coincidió con la guerra, potenciándose así sus mortíferos efectos; y abrumada y obliterada luego, en la historia y la literatura, por el patriarcal y dominante relato bélico.

84 Virginia Woolf, "On Being Ill", *Selected Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2008. Mi traducción.

85 Véase Mijail Bajtín, *op. cit.*

86 Cynthia Wall, Introducción a *A Journal of the Plague Year*, London, Penguin

Classics, 2003. Mi traducción.

87 Anthony Burgess, Introducción a *A Journal of the Plague Year*, London, Penguin English Library, 1966. Mi traducción.

88 Citado por Anthony Burgess, *op. cit.* Mi traducción.

89 Charles Dickens, *Casa desolada*, cap. 46. Mi traducción.

90 Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1983. Traducción de Nicolás Rosa.

91 Y, podríamos agregar, en las de Hollywood, actualmente.

92 La mortandad *relativa* de la peste negra fue mayor: se estima que la primera oleada de la segunda pandemia (1347-1353) acabó con la mitad de la población de Europa. Véase Frank M. Snowden, o*p. cit.,* cap. 3.

93 Datos tomados de Frank M. Barry, *The Great Influenza,* Laura Spinney, *Pale Rider* y Elizabeth Outka, *Viral Modernism.*

94 Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel*. Disponible en: gutenberg.net.au. Mi traducción.

95 José Lezama Lima, *Paradiso* (edición crítica de Cintio Vitier), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

96 Así lo juzga Borges en “La Divina Comedia”, incluida en *Siete noches* (1980).

97 José Lezama Lima, “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, *op. cit.*

98 Katherine Anne Porter*, Pálido caballo, pálido jinete*, Buenos Aires, Destino, 1993. Traducción de Maribel de Juan, cotejada con el original. Todas las citas corresponden a esta edición.

99 Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo, 1919.

7
EL FIN DE LA PESTE

El título de este capítulo puede entenderse de diversas maneras: ¿Cómo terminan —cuando terminan— las epidemias? Pero también, ¿tienen alguna finalidad, algún sentido, son un mensaje que debemos desentrañar, han llegado o sido enviadas *para algo*? Y también, ¿qué sucede después, cómo cambiará el mundo, cuál será la nueva normalidad?

En la literatura y el cine, traten de epidemias propiamente dichas o, más fantásticamente, de invasiones zombis o extraterrestres, la plaga termina de tres maneras, en una escala de mayor a menor optimismo:

1. Se descubre una vacuna, o el lado débil del invasor, la epidemia o invasión se contiene a tiempo, y la vida vuelve a ser como antes.
2. Tras el colapso civilizatorio o la extinción masiva se logra derrotar al enemigo y pequeños grupos de sobrevivientes emprenden la tarea de recomponer la civilización humana desde cero (“Esta vez lo haremos bien”).
3. Morimos todos.

El fin de la peste está, obvio es decir, íntimamente ligado a su origen, y cuanto mejor delimitado esté este, más fácil será hallar el remedio: rituales y sacrificios en el caso del dios airado; vacunas y tratamientos en el caso del bacilo o el virus. Por eso, tal vez, se da la curiosa coincidencia de que tanto en la Antigüedad temprana como en las películas de Hollywood la acción humana enérgica es capaz de poner fin a la epidemia: la fe en los dioses antropomórficos, al igual que la fe en la ciencia, ofrece recetas ciertas y resultados garantidos.

Pero ya en Tucídides y en sus seguidores Diodoro, Lucrecio y

Procopio, sea su perspectiva pagana o cristiana, agnóstica o creyente, la peste viene y se va cuando quiere, y poco pueden hacer los hombres más que ponerse a resguardo y esperar a que cese. Aun cuando se lo invoque y propicie, el de la peste suele ser un dios indiferente, como el de los epicúreos; o prescindente, que ya ha elegido a los que han de salvarse y apartado la vista de los que no, como el de los calvinistas; o quizás irresponsable, como alguno de los tantos que imaginaron los teólogos gnósticos de los primeros siglos de la cristiandad: un dios que nos echó la peste en un momento de malhumor o de descuido y luego se desentendió del asunto o se olvidó por completo, reparando más tarde en el descalabro y arreglándolo con cierta desgana, acaso sin acordarse de que empezó por causa suya. Un dios así no es muy diferente de su ausencia.

Pero cuando hablamos de relatos (no otra cosa hacemos en este libro), el fin que pueda tener la peste dependerá, también, de la clase de relato en que aparezca: si se ofrece como historia o como ficción, como ficción realista o fantástica; si es cuento o novela, obra de teatro o película. Importa, también, y mucho, si el relato se aboca por entero al tema de la peste, como el *Diario* de Defoe, "La máscara de la muerte roja" de Poe, *La peste* de Camus y *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, y el cuento termina con el fin de la peste o en su triunfo definitivo; o si esta es un episodio entre otros, y puede simplemente decirse 'se terminó' y retomar la historia allí donde se la había dejado, como hacen sobre todo los historiadores Tucídides, Tito Livio, Diodoro y Procopio. En las obras de ficción como el *Decamerón*, *Los novios, Uno de los nuestros* o *El ángel que nos mira*, la manera en que termina la secuencia de la peste estará supeditada a su función en la trama: concluido su respiro de diez días, los diez jóvenes del *Decamerón* regresan a Florencia; la peste cumplió su misión de justificar la maratón narrativa y ya no se habla más de ella; en *Los novios* la peste hace posible la reunión de los amantes, mientras que en *El ángel que nos mira* la muerte del hermano del protagonista le permite a este arrancarse de su pueblo y su familia para emprender su búsqueda de sí mismo; en *Uno de los nuestros,* el joven teniente Wheeler, después de la experiencia del brote de influenza a bordo del barco que se llevó a

algunos de sus hombres pero tampoco fue para tanto, prosigue su marcha gloriosa hacia el teatro de la guerra europea, energizado, por así decir, por su roce con la muerte; *Pálido caballo, pálido jinete*, por centrarse en la experiencia de la enferma, termina con su curación, que coincide con los festejos del fin de la guerra, mientras la pandemia, indiferente a los armisticios humanos, sigue su curso.

Si epidemia y relato terminan juntos, fatalmente le exigiremos al fin de la peste lo que al final de todo cuento que se respete: un cierre, alguna forma de clausura, tal vez, incluso, cierta enseñanza o sentido. Los relatos en los que la peste se convierte, como apunta el cronista de Camus, en "nuestro único asunto", manifiestan una marcada preferencia por la circularidad y la simetría; o, si preferimos imágenes más dinámicas, por el flujo y el reflujo: en el suyo, la historia de la peste comienza con la muerte de las ratas, la desaparición de los gatos y el cierre de las puertas de la ciudad, y termina con el regreso de aquellas, la reaparición de esos (aunque no del viejecito que les escupía encima) y la reapertura de estas; en el de Defoe, arranca con el gradual aumento de los boletines de mortalidad y el éxodo de los londinenses, y cierra con los consiguientes decrecimientos y regresos; en el de Saramago, las personas recuperan la vista del mismo modo misterioso y repentino en que la habían perdido. Podría pensarse que esta forma está dictada por la dinámica propia de la epidemia, que será imparable como las mareas pero al menos fluye y refluye con la misma regularidad, pero esta es tan solo una ilusión que abrazamos para mayor tranquilidad nuestra: las epidemias hacen lo que quieren, sobre todo cuando son nuevas; a veces se van como vinieron, otras vuelven de modo diferente, como el cólera de fines del siglo XX, y otras parece que no se van nunca, como la tuberculosis y el sida.

Pero esta misma elegancia formal puede tener un efecto inquietante o aun aterrador cuando es la peste la que gana la partida: las extremadas estilización y simetría de "La máscara de la Muerte Roja", con sus campanadas que marcan fatales el paso de las horas y sus siete estancias de colores diversos, están al servicio de su triunfo definitivo: "Y las tinieblas, y la corrupción, y la Muerte Roja lo dominaron todo". (Así en la traducción de Julio Cortázar, pero la música del original,

“And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all”, con sus duras aliteraciones en ‘d’ que evocan las campanadas del reloj fatídico, y esas líquidas eles en que se disuelven la carne de los cortesanos y el festivo orden de intramuros que tan trabajosamente trató de instaurar el príncipe Próspero, es intraducible al español). En el cuento de Poe, el desenfreno, lo grotesco, lo desmesurado, el desorden en suma, corresponden al comportamiento humano: el de la peste en cambio es siempre grave, digno y medido. En *El séptimo sello* de Bergman, la Muerte, que es también la Peste, juega al ajedrez y gana, y si bien a veces hace trampa, lo suyo no es desorden o falta de lógica, sino que sigue su lógica propia, distinta de la humana. En la novela de Camus la peste es igualmente metódica y estricta, y el inicio de su desorganización es indicio indudable de que su fin está cerca:

> Viendo cómo se le escapaban presas enteramente sentenciadas […], viéndola desfallecer o precipitarse se hubiera dicho que estaba desorganizándose por enervamiento o cansancio y que perdía, al mismo tiempo que el dominio de sí misma, la eficacia matemática y soberana que había sido su fuerza.

La armonía formal de estos relatos puede no ser más que un placebo artístico, como la de los cuadros *La peste de Azoth* (1630) de Nicolas Poussin, *Plaga en una ciudad antigua* (1652) de Michiel Sweerts y, posteriormente, *La plaga de Roma* (1869) de Jules-Élie Delaunay, en los que las rigurosas formas de la arquitectura neoclásica y el uso y abuso de la perspectiva encuadran y ordenan la igualmente elegante agonía de los esculturales cuerpos semidesnudos. Hay algo de verdad en estos cuadros, siempre la hay en el buen arte: pintan, si no la materialidad de la peste, sí al menos su irrealidad de pesadilla, y bastaría con retirar los cuerpos para convertirlos en de Chiricos bastante decentes (que en esta secuencia que propongo pasarían a representar algo así como el *después* de la peste). Pero no está en ellos el terror de la peste, al menos no en la misma medida en que lo sentimos en *El triunfo de la muerte* (c. 1562) de Pieter Brueghel, en el que la igualmente cuidada composición desata, en lugar de encarrilar,

la fuerza centrípeta del caos pandémico. Algo parecido sucede en el *Diario* de Defoe: la peste tiene un marco, empieza como termina, hay una Mano que la asigna y que también la retira; pero en el medio la peste hace lo que quiere con la ciudad, sus habitantes y la novela. Es verdad que para H. F. no hay duda alguna: el fin de la peste está en manos de Dios, al igual que el inicio:

> En medio de su congoja, cuando la situación de Londres era en verdad calamitosa, en ese momento plugo a Dios desarmar al enemigo mediante la inmediata intervención de su Mano; el veneno fue extraído del aguijón. […] No era el efecto de una medicina recién encontrada, ni el descubrimiento de una nueva cura, ni el resultado de una experiencia operatoria alcanzada por los médicos; se trataba, evidentemente, de la intervención de la secreta mano invisible de Aquel que primeramente había desencadenado la enfermedad sobre nosotros como un juicio.

Pero este Dios postulado con tanta insistencia no es parte de la acción, y aunque H. F. no cesa de invocarlo, nunca desciende a la novela: si trae la peste al principio, y se la lleva al final, es como *deus ex machina* en el sentido estricto del término. H. F. es mejor psicólogo y sociólogo que teólogo, y las imágenes más poderosas de las páginas finales del *Diario* —al menos para quienes las leemos hoy día, en tiempos de peste— son las de los sentimientos, pensamientos y las acciones de su protagonista, que no es tanto H. F. sino la ciudad de Londres en su conjunto: si en un principio la dominan la ansiedad, el miedo y la actividad frenética, sobre el final, especialmente cuando la epidemia muestra trazas de seguir para siempre, se imponen y expanden la indiferencia y el hastío, hasta que las muertes disminuyen de diez a ocho mil por semana y el regocijo se apodera de las calles:

> Es imposible expresar el cambio que se manifestó en las expresiones de la gente aquel jueves por la mañana, cuando apareció el boletín semanal. Habría podido advertirse en cada rostro una secreta sorpresa y una sonrisa de júbilo. Se daban la mano en plena calle, cuando antes apenas habrían querido andar juntos por el mismo lado del camino. Donde las calles no eran demasiado anchas abrían las ventanas y se llamaban de una casa a otra, preguntándose cómo estaban, y si se habían enterado de las buenas nuevas sobre la declinación de la peste.

Realista siempre (en ambos sentidos de la palabra, el literario y el cotidiano), H. F. no se deja llevar por el entusiasmo y señala que este prematuro espíritu de jolgorio fue la causa del recrudecimiento de la epidemia: la gente dejó de tomar precauciones, reabrieron los negocios, regresaron a la ciudad los que la habían abandonado y así volvieron a subir los boletines semanales, aunque sin llegar a los niveles de los días más tristes. Pero no solo las conductas irreflexivas, sino las ideas mismas sobre la peste, danzan al ritmo que les marca esta: los mismos londinenses que huían del contagio 'como de la peste' vuelven a las explicaciones miasmáticas, no por las admoniciones de los doctores y una renacida fe en la medicina hipocrática, sino simplemente por hartazgo del encierro, del terror y de la vida disminuida:

> Parecían dar por hecho que hasta el aire se había restablecido, que era como un hombre que hubiese tenido la viruela y ya no podía volver a infectarse. Lo cual hizo renacer la idea de que la infección se hallaba en el aire apenas, y que no había contagio de los enfermos a los sanos; esta fantasía prendió hasta tal punto que enfermos y sanos vivían en total promiscuidad. Ni siquiera los mahometanos, que predispuestos por el principio de la predestinación niegan toda validez al contagio, cualquiera sea su origen, podrían ser tan obstinados como los londinenses.

En cuanto a la pregunta ¿qué sucede después de la peste?, H. F. parece descreer de un nuevo comienzo:

> Quien una vez terminada la peste de Londres hubiera visto las actitudes de sus habitantes, cómo se acariciaban entre sí, y se prometían que en el futuro serían más caritativos, y no se harían más reproches, habría pensado que por fin reinaría entre todos otro espíritu. Pero esto, como ya he dicho, no sucedió. La disputa continuó; la Iglesia y los presbiterianos eran incompatibles. Tan pronto como terminó la peste, los ministros disidentes se retiraron de los púlpitos abandonados durante esta por sus titulares: sabían que estos caerían de inmediato sobre ellos y los acosarían con sus leyes penales, habiendo aceptado su prédica mientras estuvieron enfermos, volviendo a perseguirlos apenas hubieron sanado.

Pero tampoco ve en la epidemia el comienzo del fin de los tiempos:

> Algunos llegaron a decir que las cosas habían empeorado; que a partir de ese momento la moralidad del pueblo había declinado; que las personas, curtidas por los peligros que habían corrido, como los marineros después de pasada la tempestad, se habían vuelto más malas y tontas, más desvergonzadas y endurecidas en sus vicios y en su inmoralidad que antes; pero no llevaré tan lejos las cosas. Se necesitaría un volumen bien grande para detallar las etapas que recorrió la ciudad antes de que las cosas recuperasen su curso habitual y retomaran la vía común.

Una vez más, H. F. se muestra realista sin llegar al cinismo o al pesimismo: las cosas volverán a ser como antes, ni mejores ni peores, la vida retomará su curso. El deseo de normalidad se impone por encima de cualquier otro anhelo.

En *La peste* de Camus, inicio y final son igualmente graduales: en el comienzo, la masiva mortandad de las ratas, el aumento de los casos, el pánico que con la acumulación de los días y las muertes se va transmutando en indiferencia; en el final, vuelven las ratas, bajan las estadísticas y renacen las esperanzas:

> El nuevo hecho estaba en todas las bocas y en el fondo de todos los corazones se agitaba una esperanza inconfesada. Todo lo demás pasaba a segundo plano. Las nuevas víctimas de la peste tenían poco peso al lado de este hecho exorbitante: las estadísticas bajaban. […] Nuestros ciudadanos empezaron a hablar con gusto, aunque con aire de indiferencia, de la forma en que reorganizarían su vida después de la peste.

Pero hay, en su novela, un marcador más neto: la peste comienza oficialmente con el cierre de la ciudad, y termina con su reapertura. “Declaren el estado de peste. Cierren la ciudad”, concluye, no sin dramatismo, el primer capítulo; “Las puertas de la ciudad se abrieron por fin al amanecer de una hermosa mañana de febrero, saludadas por el pueblo, los periódicos, la radio y los comunicados de la prefectura”, leemos en algún momento del quinto y último. Influye, sin duda, el hecho de que Camus haya concebido su novela como historia de la

peste y también como alegoría de la Ocupación, y más generalmente, de las dictaduras y el totalitarismo: París es ocupada por los alemanes el 14 de junio de 1940 y es liberada el 25 de agosto de 1944; su historia necesitaba de un comienzo y un final igualmente netos, y eso no podían proporcionárselo los fluctuantes y evasivos ritmos de la peste.

La separación es uno de los grandes temas de *La peste*, y es natural que el día de la liberación sea también "el día del gran encuentro" de los que la peste obligó a permanecer apartados, y ahora temen y anhelan en igual medida la reunión con sus seres queridos: el periodista Rambert, un forastero que durante los meses iniciales solo vivía para volver a París y a los brazos de su amada, quedándose luego por propia decisión para sumarse a las brigadas de voluntarios, trepida en el instante mismo del reencuentro:

> Hubiera querido volver a ser aquel que al principio de la epidemia intentaba correr de un solo impulso fuera de la ciudad, lanzándose al encuentro de la que amaba. Pero sabía que esto ya no era posible. Había cambiado; la peste había puesto en él una distracción que procuraba negar con todas sus fuerzas y que, sin embargo, prevalecía en él como una angustia sorda. En cierto sentido, tenía la impresión de que la peste había terminado demasiado brutalmente y le faltaba presencia de ánimo ante este hecho. La felicidad llegaba a toda marcha, el acontecimiento iba más de prisa que el deseo.

Rambert "quería obrar como todos los que alrededor de él parecían creer que la peste puede llegar y marcharse sin que cambie el corazón de los hombres", pero sabe que es imposible: por lo pronto, lo rodean los que llegaron en el mismo tren y no encontraron a nadie esperándolos; para ellos, "que habían perdido toda dicha con el ser ahora confundido en una fosa anónima o deshecho en un montón de ceniza, para esos continuaba por siempre la peste". Es la suerte del Dr. Rieux: junto con el fin de la peste llega el telegrama anunciando la muerte de su esposa (aunque no parece afectarlo tanto: tiene a su mamá de vuelta en casa). Están, también, "los desafortunados de la peste, los que mataba en plena esperanza", como el juez Othon y Tarrou, que están entre los últimos muertos de peste y nos recuerdan

que uno es siempre su propia estadística: la buena noticia de que los muertos de peste hayan bajado a uno por semana no será tan reconfortante si ese uno es uno.

La historia de Cottard se inicia con su intento de ahorcamiento y culmina con su acceso de locura, que es otra forma de suicidio; es posible que Cottard, que medra con la peste y teme sobre todo el después de esta (lo busca la policía por un crimen, entre otras cosas), termine identificándose con ella: su acto final de disparar indiscriminadamente sobre los transeúntes desde la ventana de un segundo piso evoca poderosamente la primera imagen de la peste que nos legó la literatura de Occidente, la de Apolo disparando sus flechas sobre los aterrados soldados griegos. A Camus le interesa sobre todo destacar cómo una experiencia como la de la peste nos acerca y saca lo mejor que hay en cada uno: "Hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio", concluye famosamente su cronista (una frase osada, para 1948). La peste genera comunidad; los hombres como Cottard están solos: "Tenía un corazón ignorante, es decir, solitario".

En cuanto al después de la peste, el regreso inmediato a la normalidad anterior parece ser, para los ciudadanos de Orán, el horizonte más distante, el término de todo deseo. Pensamiento mágico sin duda, más cerca del capricho que de la fantasía: si mañana todo vuelve a ser como era antes, la peste nunca tuvo lugar (salvo para los muertos, claro, salvo para los deudos). Cottard

> quería saber si podía esperar que la peste no cambiase nada en la ciudad y que todo recomenzase como antes, es decir, como si no hubiera pasado nada. Tarrou creía que la peste cambiaría y no cambiaría la ciudad, que sin duda, el más firme deseo de nuestros ciudadanos era y sería siempre el de hacer como si no hubiera cambiado nada, y que, por lo tanto, nada cambiaría en un sentido, pero, en otro, no todo se puede olvidar, ni aun teniendo la voluntad necesaria, y la peste dejaría huellas, por lo menos en los corazones.

El párrafo final de esta novela ha sido citado con tanta insistencia en estos días, como si hubiera profetizado la pandemia de covid-19, que siento cierta trepidación en referirme a él. Su valor profético,

como el de toda la literatura, es nulo; es considerable, en cambio, su valor diagnóstico sobre la relación entre el sueño del regreso a la normalidad anterior y la amnesia de la peste:

> Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa.

Para el futuro próximo, y no tanto, puede ser interesante ir pensando en cómo construir las memorias de la actual pandemia, como se están construyendo las de la Primera y de la Segunda Guerra, como en la Argentina venimos construyendo la de la última dictadura, como no se construyó una sobre la gran pandemia de influenza de 1918-1920, que mucho nos hubiera ayudado a lidiar mejor con esta: harán falta muchos libros, películas y series que guarden lo que olvidan las muchedumbres dichosas del fin de la peste.

La peste alegoriza a partir de una enfermedad conocida; puede convertirla en símbolo, puede superponerle sentidos, pero debe atenerse a su etiología, su modo de propagación, sus síntomas; debe, de algún modo, pactar con la *Yersinia pestis*. *Ensayo sobre la ceguera,* por tratar de una enfermedad imaginaria, pone sus propias reglas. Las personas se vuelven ciegas de golpe; parece haber contagio, pues enceguecen las que han estado cerca unas de otras, aunque sin contacto físico: se transmite, al parecer, con la mirada; una sola, la mujer del médico, no se sabe muy bien por qué, resulta inmune; eventualmente, todos recuperan la vista, del mismo modo caprichoso y repentino. Los festejos son de rigor, como en el *Diario* y en *La peste*:

> Por la ventana abierta, pese a la altura del piso, llegaba el rumor de las voces alteradas, las calles debían de estar llenas de gente, la multitud gritaba una sola palabra, Veo, la decían los que ya habían recuperado la vista, la decían los que de

repente la recuperaban, Veo, veo, realmente empieza a parecer una historia de otro mundo aquella en que se dijo, Estoy ciego.

La vuelta a la normalidad anterior parece darse por sentada: “En cuanto la vida esté normalizada, cuando todo empiece a funcionar, lo opero”, dice el médico del viejo de la venda negra, que sufre de cataratas. A falta de cambios concretos, apenas la posibilidad de una enseñanza que no servirá de nada, que no cambiará nada, filosófica en suma, es esbozada por este y su mujer: “Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que viendo, no ven”. La explicitación de la moraleja es siempre menos interesante que las circunstancias concretas del relato, aun en las fábulas más breves; más que esta, importa el sentimiento que su enunciación trasluce: el fin de toda catástrofe está teñido de melancolía; lleva en sí, como una semilla estéril, la nostalgia anticipada por una enseñanza que nadie escuchará u olvidará enseguida, el duelo por un cambio que se quería definitivo y se adivina efímero. Ciertas virtudes que florecieron en la adversidad, ciertos beneficios, la solidaridad, el debilitamiento de las barreras que nos aíslan, más no fuera la interrupción temporaria de la rutina, merecían preservarse, aunque sea para darnos la ilusión de que no fue inútil tanta destrucción, tanto sufrimiento; pero seguramente lo fue, y por eso no se preservarán, porque lo único que quieren los sobrevivientes es olvidarse de la peste lo antes posible.

*

La segunda de las opciones que enumeré al principio, ‘colapso civilizatorio, extinción masiva y nuevo comienzo’, ha sido tratada en el capítulo “La peste y el caos”, así que no volveré sobre ella. La tercera (‘morimos todos’) es la menos frecuente, pero ha dado lugar a un interesante subgénero, el del ‘último hombre’, que también podría ser el de la última mujer, aunque hay que decir que no sobran los ejemplos: en esto, como en todo, el patriarcado resiste. Es verdad que Roger Corman (cuándo no) filmó en 1960 *La última mujer de la Tierra*,

pero las vagas ilusiones feministas que podría despertar este título se diluyen con solo ver el póster, presidido por una sensual dama semidesnuda y dos varones matándose por ella, bajo la leyenda "Luchaban por el premio mayor". La figura del triángulo una mujer-dos hombres probablemente la haya tomado de *El mundo, la carne y el diablo* (1959), donde cumple la función algo más risqué de cuestionar los prejuicios raciales (uno de los dos hombres es negro y la mujer, aunque blanca, lo prefiere); lo mismo sucede en la neozelandesa *La tierra quieta* (1985), en la cual la mujer blanca elige al maorí. En la literatura, algunos ejemplos destacados son *El último hombre* (1826) de Mary Shelley, *Soy leyenda* (1954) de Richard Mathesen, *Los genocidas* (1965) de Thomas Disch, en la cual hay una última pareja, Jeremiah y Blossom, que conforma una versión invertida, por estéril, de Adán y Eva; también pueden incluirse *Fin de partida* de Samuel Beckett, *El eternauta* de Héctor G. Oesterheld y Francisco Solano López, ambas de 1957, y *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy. El cine ha demostrado una notoria debilidad por el subgénero, con películas como *El mundo, la carne y el diablo*, *El último hombre sobre la Tierra* (1964), *El último hombre vivo* (*The Omega Man,* 1971) y *Soy leyenda* (2007), estas tres, adaptaciones de la novela de Matheson, y *La tierra quieta*. La mayoría de estas obras proponen, por razones obvias, un apocalipsis de origen nuclear y en menor grado, catástrofes ecológicas o invasiones extraterrestres; es de esperar que a partir de 2020 ganen terreno las originadas en pandemias; en lo que sigue me concentraré sobre todo en estas.

El atractivo del género es ambiguo: ostensiblemente se ofrece como tragedia, destinada a purgar nuestro terror y piedad; subrepticiamente alimenta nuestras fantasías más infantiles: tenemos el mundo entero a nuestra disposición, no hay nadie para mandarnos, ni siquiera mirarnos; la ciudad es nuestra, las calles son nuestras, así como las tiendas y todo lo que contienen: un poco como *Home Alone* (1990) con Macaulay Culkin expandida al planeta entero. Con notorias diferencias —sobre todo en lo que respecta a la posibilidad del consumo ilimitado sin necesidad de tarjeta de crédito—, fue lo que muchos experimentamos en el primer período de la cuarentena estricta: las

veredas sin gente, las calles sin tráfico, los animales salvajes recuperando parques y suburbios. Las imágenes de las populosas urbes del siglo XXI convertidas en desiertos fueron de las que más circularon en los inicios de la pandemia, y aunque su propósito ostensible fuera el de significar desolación, un inocultable fondo de júbilo anidaba en cada una de ellas.

Pero este aspecto del género fue un desarrollo tardío. No hay inconfesables goces maltusianos en *El último hombre* de Shelley: la desaparición del resto de la humanidad se vive únicamente como pérdida y tragedia, y el tono emocional y moral es monocorde y monótono por momentos (muchos). Se entiende: la novela fue escrita antes de 1826, en un mundo relativamente vacío, con enormes espacios inexplorados por los europeos, y la autora se revela crónicamente incapaz de imaginar un mundo muy distinto del suyo: la acción transcurre entre 2073 y 2100, pero todo, la sensibilidad, la tecnología, la vida social y las formas de organización política, son las del tiempo en que fue escrita.

La literatura del último hombre no se limita a las ficciones posapocalípticas: el modelo de todas ellas es sin duda *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe: "Por un momento me comparé con ese monarca de la desolación —Robinson Crusoe", se dice Lionel Verney tras convertirse en el último hombre del título, y prosigue:

> Ambos habíamos sido arrojados, solos, él en la costa de una isla desierta, yo en la de un desolado planeta. Yo nadaba en la abundancia de bienes terrenales. Si me alejaba de estas playas vacías, y entraba en cualquiera de las ciudades de la tierra, sus riquezas estarían a mi disposición: ropa, comida, libros, viviendas […]. Visto de esta manera, ¿quién no hubiera preferido los sibaríticos deleites que se me ofrecían, el ocio filosófico, los variados recursos intelectuales, a su vida de esfuerzos y peligros? Y sin embargo era mucho más feliz que yo: tenía esperanzas, y las suyas no eran vanas —su barco llegó, finalmente, y lo llevó con los suyos […]. Sabía que más allá del océano que rodeaba su solitaria isla vivían miles bajo el mismo sol: debajo del mío, y de la periódica luna, yo era el único ser con rasgos humanos […]. Él había huido de sus semejantes, llenándose de terror ante la huella de un pie humano. Yo me habría arrodillado para adorarla. El salvaje y cruel caribe, el despiadado caníbal […] habrían sido mis amados compañeros, un invalorable tesoro— su naturalezas eran semejantes a la mía; su forma del mismo

molde hecha; sangre humana corría por sus venas; una simpatía humana nos habría vinculado para siempre.

No es el único. "¿Será posible que quizá tengamos que vivir años en esta forma? ¿Totalmente librados a nuestros propios medios, más aislados aún que Robinson en su isla?", se interroga Juan Salvo, protagonista de *El eternauta*, cuando una nevada mortal, de origen extraterrestre, acaba con casi toda la vida de la tierra. "Ya no serás un extraño Robinson Crusoe, encerrado en una isla de noche rodeado de océanos de muerte", trata de consolarse Robert Neville en algún momento de *Soy leyenda,* tal vez la más interesante y provocadora de las novelas en tomar el motivo del último hombre. Una pandemia ha acabado con los seres humanos, convirtiéndolos en vampiros, y Neville parece ser el único sobreviviente: la mordedura de un murciélago, en Panamá, acaso le confirió la inmunidad que lo protege. Atrincherado en su casa de Los Ángeles, resiste los nocturnos ataques de las criaturas, que parecen incapaces de acción conjunta y coherente: la rondan, le tiran piedras, forcejean con las tablas que ha clavado en las ventanas, uno de sus vecinos lo llama insistentemente por su nombre, las mujeres, sabedoras de los estragos que el celibato está haciendo en su psiquis, se desnudan y se le ofrecen sexualmente. De día, los roles se invierten: Neville sale de caza con una buena provisión de estacas afiladas, encuentra a los vampiros en sus guaridas y los va eliminando uno a uno. Después de tres años de este régimen, a Neville, como era de esperarse, no se lo ve nada bien: se emborracha, da puñetazos en las paredes, hace destrozos en su casa, pierde el control y se enzarza con los vampiros en ridículas peleas a piñas. En los instantes en que logra calmarse se propone estudiar microbiología para entender el fenómeno, hace visitas a la biblioteca pública de Los Ángeles, se procura un microscopio... Eventualmente da con otra sobreviviente, Ruth, y sus esperanzas renacen, hasta que descubre que es una de ellos: una espía. Neville ya había advertido que había dos clases de vampiros: los muertos vivos, reanimados por el bacilo, que se comportan como zombis, y los que se infectaron pero siguen con vida, capaces de acción coordinada e inteligente. En una

carta que le deja antes de abandonarlo, Ruth le explica que estos últimos, entre los que se cuenta ella, han descubierto un tratamiento que les permite convivir con la enfermedad, y salir de a ratos a la luz del día; ahora planean construir una sociedad propia, para lo cual deben eliminar a los muertos vivos —y a los seres humanos que queden. Condenado a muerte, Neville contempla a la nueva humanidad desde la ventana de su cárcel, y al advertir el odio y el espanto con que lo miran experimenta una atroz epifanía: él era el que los buscaba de día, para atravesar sus cuerpos con estacas o arrastrarlos a la luz abrasadora, él es el monstruo, él es el vampiro: tras su ejecución podrán vivir tranquilos, inquietados apenas por el recuerdo de la criatura que llenaba de terror sus días, ahora a punto de quedar relegada a su mitología: 'soy leyenda', piensa Neville antes de morir, con una sonrisa. La novela de Matheson toma, así, el motivo del último hombre y lo para de cabeza: "La normalidad es un concepto de la mayoría, el parámetro de muchos y no el de un solo hombre". Pero no se trata solo de cantidades. "¿Quiénes son los gángsters que vinieron a buscarme?", reclama ante Ruth, y obtiene como respuesta: "Las nuevas sociedades siempre son primitivas. […] Somos como un grupo revolucionario. Nos reapropiamos de la sociedad mediante la violencia". "Pero —pero, ¿viste sus rostros cuando mataban? […] Júbilo. Puro júbilo", se aferra Neville a su humanidad hecha trizas. "¿Y tú, viste *tu* cara cuando matabas? […] Yo sí", replica ella. En su carta ya le había dado un anticipo: "Yo tenía un marido. Tú lo mataste".[100]

Apenas cuatro años después, en 1959, Eugène Ionesco estrenó en París *Rinoceronte*, una transparente y tranquilizadora alegoría sobre el totalitarismo, sea fascista o comunista, y el colaboracionismo, en la línea de *La peste blanca* de Čapek: todos los habitantes de un pueblito francés se van transformando en acorazados rinocerontes menos uno, que decide resistir, aunque eso implique convertirse en 'el último hombre'. El absurdista rumano parece contestar al racismo genocida de la Segunda Guerra y al maniqueísmo de la Guerra Fría, pero en el fondo los replica: yo soy la medida del hombre, los que son como yo siguen siendo humanos, los que no, el enemigo.

La mucho más inteligente e inquietante *Soy leyenda* no tuvo suerte en el cine. Las tres versiones cinematográficas trazan peculiares parábolas en las que calidad y fidelidad se buscan a tientas sin cruzarse nunca. *El último hombre sobre la Tierra* (1964), protagonizada por Vincent Price y dirigida por Ubaldo Ragona y Sidney Salko, se esfuerza por ser fiel al libro con los escasos medios de que dispone; la realización evoca los momentos más hilarantes de las películas de Ed Wood, pero sin el desparpajo creativo que las convirtió en objetos de culto: las tablitas que Vincent Price clavó en sus ventanas no detendrían a una paloma moribunda, y sin embargo los vampiros no pueden con ellas; cuando Vincent corre vemos un actor que hace como que corre, cuando se esconde estamos ante un actor que simula esconderse… No es culpa de Vincent, sin duda, al fin de cada toma uno casi puede imaginar a Ragona o a Salko gritando "¡Corten!" con ojos brillosos y sonrisas beatíficas. El propio Matheson, que participó del guion pero prefirió escabullirse bajo el seudónimo de Logan Swanson, definió lacónica y lapidariamente a esta versión de su novela con la palabra "inepta".

Su fidelidad, eso sí, no puede ponerse en duda. El protagonista, ahora llamado Robert Morgan, está tan perdido y desesperado como Neville, y los vampiros que lo atacan son igualmente torpes cuando muertos y sagaces cuando vivos. El aspecto más débil de la novela está corregido: Morgan es ahora un microbiólogo, y así sus investigaciones y el descubrimiento de una posible cura resultan más verosímiles. El final introduce una ambigüedad: Morgan inyecta su sangre en Ruth, con la esperanza de curarla, antes de que los demás vampiros lo sacrifiquen en una iglesia. Tras verlo muerto, Ruth consuela a un bebé que llora murmurándole en el oído: "Ahora estamos todos a salvo". Parece un eco y confirmación de las reflexiones finales del Neville de la novela, que se resigna al nuevo orden poshumano en que reinan los vampiros; pero sus palabras también pueden entenderse en el sentido opuesto: ella lleva en su sangre el remedio para curar al bebé y a todos los demás; el mundo volverá a ser humano, porque *nuestra* humanidad es la única posible. Esta segunda interpretación abre una grieta en el potencial subversivo de la novela, que ahondarán las cada

vez más hollywoodenses versiones siguientes.

En *The Omega Man* (1971) de Boris Sagal, Charlton Heston no la pasa nada mal: en un mundo devastado por una peste de laboratorio desencadenada por una guerra bacteriológica entre (por supuesto) China y la Unión Soviética, maneja su descapotable deportivo rojo por las calles de Los Ángeles, va de compras, se mete en un cine a ver *Woodstock*, vuelve a su búnker y adopta modas del siglo XVIII para jugar al ajedrez con el busto de Julio César… Como Price, Heston es médico, en su caso del ejército, y su inmunidad recibe una explicación más verosímil: antes de que todo se fuera al diablo había logrado inyectarse el antídoto. Pero los vampiros han sido reemplazados por una secta de mutantes albinos vestidos como monjes medievales, denominada "La familia" y encabezada por un líder fanático enemigo de la tecnología y el progreso, a los que acusa, no sin razón por cierto, de haber causado la pandemia. Ruth, que ahora se llama Lisa, es una atractiva muchacha afroamericana y forma parte de un grupo de sobrevivientes que, sin ser inmunes a la bacteria, todavía no han sucumbido a ella. El esquema se ha hollywoodizado completamente: hay un grupo de sobrevivientes malos y otro de buenos, y el héroe debe salvar a los segundos combatiendo a los primeros. A partir de su propia sangre, Neville logra fabricar un suero con el que cura al hermano de Lisa y luego a esta; tras entregárselo a los sobrevivientes, resulta tan crucificado como Vincent Price, pero esta vez sin ambigüedad alguna: su sangre sacrificial ha salvado a la humanidad, y *The Omega Man* renuncia a ser la historia del último hombre para convertirse en la del primero.

Además de sanear el revulsivo final de Matheson, y purgarlo de toda virulencia, la mayor debilidad de la película es su reemplazo de los protozombis y vampiros por "La familia". La decisión sería inexplicable, si no fuera por el lugar y las fechas: en julio de 1971, Los Ángeles seguía bajo el shock de los recientes crímenes del clan Manson, que también se llamaba "La familia", ejercía un mesiánico discurso antisistema y se preparaba para el fin del mundo.

El principal aporte de *The Omega Man* es el de un 'momento positivo' que se convertirá en un tópico de mucho cine

posapocalíptico: el del atracón adquisitivo. Charlton Heston, como también harán Bruno Lawrence y Will Smith en *La tierra quieta* y *Soy leyenda* respectivamente, maneja autos deportivos de contramano y estaciona en lugares prohibidos, va de shopping sin tarjeta y se muda a la casa más lujosa del vecindario sin el fastidio de préstamos e hipotecas. No debe ser casual que estas escenas de edén consumista se den mucho mejor en el cine que en la literatura —como hace rato entendió la publicidad, el capitalismo entra por los ojos, y se deja criticar con las palabras porque sabe que puede defenderse con las imágenes. Es verdad que en cada una de estas películas —especialmente en *La tierra quieta*— este mundo vuelto País de Cucaña eventualmente muestra su lado hueco, y los protagonistas experimentan la futilidad de tenerlo todo menos a alguien con quien compartirlo (salvo Smith, que tiene a su perrita); pero este giro moralizante no cancela el goce vicario del espectador, así como el castigo de los libertinos al fin de un libro o film erótico no anula la excitación de las escenas de sexo que incluye. Es el momento narcisista del apocalipsis en curso: si el infierno son los demás, el paraíso es su ausencia.

La tercera y mejor conocida de las versiones, la de 2007, dirigida por Francis Lawrence y protagonizada por Will Smith, traslada la acción a Nueva York y lleva el mismo título que la novela. Cuando la crítica invente un término adecuado para la subversión de la subversión, podremos definir con una sola palabra lo que hace esta película; por ahora, tendremos que recurrir a más de una: el Neville de Smith es la inversión punto por punto del de Matheson: caza ciervos en las calles de Manhattan a bordo de su auto deportivo rojo, prepara la cena y baña a su perra mientras escuchan a Bob Marley, no toma alcohol ni drogas y se mantiene, como era de esperar, en impecable estado físico, exhibiendo sus pectorales y abdominales para que no nos quepa duda; realiza sus experimentos puntualmente sobre una vampira que captura; tiene algunas conductas extrañas, es cierto, como la de devolver los DVD que alquila y conversar con los maniquíes que tal vez él mismo ha colocado en la tienda, y una vez se deja llevar por la ira y sale a masacrar vampiros —es comprensible, le

han vampirizado a la perrita— pero no lo hace a piñas y patadas, sino pasándoles su 4x4 por encima. La sobreviviente con la que se encuentra es genuina, con hijo y sin virus; los vampiros son de una sola clase, despiadados y bestiales, sin rasgo de humanidad alguna, aunque letales y efectivos (hemos entrado en la era de los zombis veloces, qué duda); el final prescinde de las explícitas alusiones cristianas de sus predecesoras pero no es menos heroico ni sacrificial, y Neville entrega puntualmente, antes de morir y acabar con los vampiros que los cercan, el antídoto que la sobreviviente y su hijito llevarán al barrio cerrado de humanos que repoblará la tierra: "El Dr. Robert Neville dio su vida para encontrar la cura. Nosotros somos su legado. Él es leyenda" son las últimas palabras de su catequizador *voice-over*. En justicia, hay que decir que el director había filmado otro final, en el que Neville empatizaba con el jefe vampiro y le devolvía a su pareja, la vampira sobre la cual realizaba sus experimentos, y tras este reconocimiento del mutuo derecho a la existencia, abandonaba sus investigaciones y se marchaba a Vermont con la mujer y su hijo; un final más cercano al espíritu del libro que los productores sensatamente vetaron: en la versión que conocemos, la película recaudó USD 585.000.000. Sumado a este éxito inicial, *Soy leyenda* se convirtió, Netflix mediante, en un inmediato clásico de la actual pandemia: con la habitual soltura que sabe mostrar en situaciones difíciles, Will Smith se vuelve emblema del *self-reliance* emersoniano y nos demuestra que uno la puede pasar bomba durante la cuarentena, aunque esté aislado y solo como (o con) un perro: todo es cuestión de organizarse, comer sanito, correr en cinta y cada tanto salir a tomar aire y matar vampiros. La distancia que media entre *Soy leyenda* de Matheson y *Soy leyenda* de los productores de Lawrence es la que va de una obra que enciende nuestra imaginación, llevándonos a lugares que nunca visitaríamos sin ella, a otra que nos devuelve a ese sedimento compensatorio que los choques con la realidad depositan en nuestra psiquis y que solemos llamar imaginario para ser breves: derrotar a la pandemia es cuestión de *fitness*, la humanidad podrá desaparecer pero yo no, voy a poder con todo, incluso conmigo mismo, y si me sobra tiempo, salvaré al mundo y me convertiré en

leyenda.

Tal vez por tratarse de epidemias de fantasía, las tres películas se permiten regresar a los orígenes religiosos, cristianos en su caso, de los relatos sobre la peste: no llegan a plantear que Dios envió la plaga como advertencia o castigo, pero sí que un Cristo científico redime con su sangre a la humanidad entera. Hacía rato que el tópico del héroe sacrificial había infiltrado la hagiografía médica: la figura del doctor que se inocula a sí mismo (o en variantes algo menos abnegadas, a miembros de su familia o de la servidumbre) es leyenda desde la invención de la primera vacuna por parte de Edward Jenner, y reaparece incluso en las películas serias sobre epidemias literales como la científicamente fiable *Contagio*, en la cual la doctora Hextall se inocula a sí misma y luego visita, para contagiarse, a su padre enfermo.

En un momento escalofriante de su *En el castillo de Barba Azul*, George Steiner ofrece una lectura maltusiana del Holocausto y de las masacres demográficas del estalinismo:

> Es posible que el dramático aumento producido en la densidad de la población y en el nuevo medio urbano e industrial tenga su importancia. Llevamos buena parte de nuestras vidas en medio de los amenazantes empellones de la multitud. Enormes presiones de cantidades de seres se oponen a nuestras necesidades de espacio, de privacidad. El resultado es un contradictorio impulso para cobrar "espacios libres". Por un lado, está la palpable masa de la vida uniforme, la inmensidad de la ciudad y de la playa donde las muchedumbres se apiñan como insectos, y esto rebaja todo sentido de dignidad individual, devalúa el misterio de la presencia irreemplazable. Por otro lado como nuestra propia identidad se ve amenazada por la masa de lo anónimo, padecemos destructivos espasmos y experimentamos la ciega necesidad de dar golpes a diestra y siniestra y hacernos sitio. […] Así puede haber ocurrido en los reflejos genocidas del siglo xx, en la compulsión a la matanza en gran escala en que la psique asfixiada intentaba obtener aire, derrumbar las paredes de la prisión en que vivía en una situación intolerablemente ahogada. Aun al precio de la ruina. La vacía quietud de la ciudad después de la tormenta de fuego, el vacío de los campos después de los asesinatos masivos pueden responder a alguna oscura pero primaria necesidad de encontrar espacios libres, del silencio en el que el yo pueda proclamar su dominio.[101]

Su hipótesis es perturbadora porque sugiere que no solo Hitler, Stalin, y sus esbirros participaron de los goces de las masacres, sino que estas fueron deseadas por el inconsciente (y a veces consciente, para qué vamos a engañarnos) colectivo. La frase atribuida a Stalin, "un muerto es una tragedia, un millón de muertos es una estadística", adquiere en esta lectura resonancias aún más siniestras: si mueren unos pocos, sufren unos pocos, si mueren millones, la cosa mejora para los que quedan. Las hipótesis conspirativas sobre una instrumentalización demográfica de guerras y pandemias, como las que recordaba Leonardo Sciascia a propósito de la primera posguerra, no solo responden a una lógica de base histórica (la misma instrumentalidad tenían el colonialismo y la emigración masiva), sino que expresarían, además del miedo, el deseo —siempre y cuando se nos garantice que el despoblamiento se ejercerá sobre minorías o mayorías distintas de la nuestra. Implícito en la reflexión de Steiner está el concepto de *Lebensraum,* el derecho al "espacio vital" que reclaman las supuestas razas superiores y los Estados más fuertes a costa de las supuestas razas inferiores y las naciones militar o económicamente más débiles. La idea y la práctica no se circunscribieron a la Alemania nazi: más allá de los diferentes métodos de implementación y los crímenes concretos, el objetivo, y su justificación, apenas difiere de los del colonialismo europeo; el gran escándalo fue que los alemanes, en lugar de limitarse a los americanos, africanos, asiáticos y australianos, lo practicaron en la Europa misma.

La impresión de que la muerte de hasta cien millones de personas durante la gran pandemia de 1918-1920, sumadas a los más de veinte millones de la Primera Guerra, no afectó mayormente el funcionamiento de las sociedades y la economía, y que incluso pudo traer algunos beneficios, alimenta estas fantasías maltusianas sobre las pandemias: si la vida humana se mide únicamente en términos de utilidad, y no de sacralidad, las pandemias pueden ser una bendición oculta (los autores que se ocuparon de la pandemia de influenza enumeran puntualmente todos los perjuicios que trajo, pero lo cierto es que al no articularse estos datos como memoria histórica, la

sensación que queda es que no tuvo mayores consecuencias). Este sentimiento está en la base del inconfesable alivio que trajo la comprobación de que la actual pandemia, al menos en su primer año, se reveló como una especie de "guerra del cerdo"[102] que se cebaba sobre todo en los más viejos, ofreciendo una suerte de 'solución final' al tan cacareado 'problema' del envejecimiento de la población del primer mundo, con la consiguiente carga sobre la población económicamente activa y el aumento del gasto médico, *etc. etc.* Son ideas que pueden no aparecer en nuestra conversación o aun en el pensamiento consciente, pero sí en determinados olvidos, en la ausencia de congoja que nos produce la noticia de que la mayoría de las muertes tiene lugar en los geriátricos, las villas miseria o la India ('ni se van a dar cuenta'), en algún chiste y su relación con el inconsciente, en esa extraña proyección de este que son las redes sociales, en el aparentemente inexplicable disfrute que nos produce el cine apocalíptico. La figura del 'último hombre' corresponde a esta fantasía del ego: el último hombre siempre será uno, y los eliminados, el resto del mundo.

*

De rerum natura (De la naturaleza de las cosas) es un extenso poema didáctico compuesto en latín en el siglo I a. C. por Tito Lucrecio Caro para difundir las doctrinas de su maestro Epicuro, basadas a su vez, en lo que a la física respecta, en el atomismo de Demócrito. El universo de Lucrecio es enteramente material: en él no hay más que partículas y vacío. Estas 'partículas elementales' —el autor no recurre a la palabra griega 'átomo', prefiriendo 'principios, elementos, materia, cuerpos genitales, semillas o primeros cuerpos', según traduce el Abate Marchena[103]— son sólidas, indivisibles, invisibles al ojo, eternas e infinitas en número, y en sus múltiples combinaciones dan origen a todo lo que existe. *Todo*: la realidad material, las impresiones sensoriales, el pensamiento, los sueños y hasta el alma, conformada de menudas partículas lisas y redondeadas diseminadas por el cuerpo entero. Las partículas caen a través del vacío, chocan entre sí, tuercen

sus cursos y este desvío (*declinatio, inclinatio, clinamen*) las lleva a combinarse según el azar o 'acaso' de su encuentro, aunque no de modo enteramente libre: no cualquier partícula puede combinarse con cualquier otra; depende de sus formas, sus tamaños, las cualidades de sus superficies. Porque si bien las partículas son infinitas en número, no lo son sus variedades o especies; para ilustrarlo, Lucrecio recurre a la analogía entre átomos y letras: el número de estas es limitado, no pueden combinarse arbitrariamente sino según ciertas reglas, pero con ellas puede escribirse todo lo escribible.

La filosofía de Lucrecio excluye cualquier finalismo: el universo no tiene plan ni propósito, no fue hecho para nosotros por artífice alguno; ni siquiera puede hablarse de ensayo y error, ya que esto sugeriría un experimentador que toma nota y corrige. Por su vindicación del azar, por su pertinaz negativa a aceptar cualquier idea de diseño inteligente, proponiendo a cambio una visión evolutiva de la interacción entre alteraciones aleatorias y selección natural, el poema de Lucrecio sería ampliamente festejado como darwinismo anticipado dos milenios después de su creación, salvo por el propio Darwin, que negó haberlo leído:

> Y la tierra aún entonces se esforzaba *por sacar animales de figura* y de disposición extraordinaria: *[…] cuerpos sin pies, sin manos y sin boca* y sin ojos salieron; […] *los cuales no podían manejarse,* ni dar un paso, ni evitar un riesgo, *ni buscarse el sustento necesario.* Viéronse además de estos otros monstruos *y otros prodigios, pero inútilmente,* porque Naturaleza les quitara *el poder ir creciendo y avanzando* hacia la edad florida; no pudieron *encontrar su alimento, ni ayuntarse* con los lazos de Venus. […] *Y entonces fue preciso perecieran* muchas especies, y que no pudieran / reproducirse y propagar su vida.[104]

En *The Swerve. How the World Became Modern* (*El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*) Stephen Greenblatt propone que el redescubrimiento del poema de Lucrecio por parte de Poggio Bracchiolini en 1417 fue uno de los disparadores del Renacimiento: habría sido la lectura de este poema lo que instigó a Giordano Bruno a expandir la revolución de Copérnico, rompiendo de una vez por todas las esferas de Ptolomeo e inaugurando el universo

infinito y descentrado en el que erramos hoy día. Pero lejos de sentirse perdido en algún remoto rincón del ahora inconcebible universo, como le sucedería a Pascal setenta años más tarde, Bruno festejó la destrucción del cosmos antiguo, y nuestra insignificancia ante el universo indiferente, con exultación y orgullo. "Para un hombre, para Giordano Bruno, la rotura de las bóvedas estelares fue una liberación. […] Buscó palabras para declarar a los hombres el espacio copernicano y en una página famosa estampó: 'Podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna'", lo evoca Borges en "La esfera de Pascal". Por la misma época en que se proclama el fin del cosmos antiguo surgen esas violentas encarnaciones del hombre nuevo renacentista que en lugar de aceptar su lugar en el mundo se fabrican uno a su medida, a fuerza de guerras, engaños y crímenes: los *overreachers* que protagonizan *Tamerlán* (1587-1588), *El judío de Malta* (c. 1589) y *El doctor Fausto* (c. 1590) de Christopher Marlowe, y *Ricardo III* (c. 1592) de Shakespeare, insaciables en su hambre de territorios, riquezas, saber y poder respectivamente. Tal vez el paso de Bruno por Inglaterra, donde residió entre 1583 y 1585 y publicó algunos de sus libros más influyentes, los tratados cosmológicos *La cena de le ceneri*, *De la causa, principio et uno* y *De l'infinito, universo et mondi,* no haya sido del todo inocente de estos nacimientos.

Bruno no se limitó a tomar de Lucrecio su imagen del universo sino que además se entregó, gozoso, a la acción terapéutica de su filosofía. La física epicúrea, y su *canónica* o teoría del conocimiento, están en última instancia al servicio de una ética: el conocimiento verdadero de "la naturaleza de las cosas" nos liberará de miedos y deseos despertados por ideas erróneas, imágenes o fantasías. El miedo a los dioses no tiene sustento, porque o bien no existen, o bien son del todo indiferentes a nuestra suerte; ni los indigna la impiedad ni los conmueven los sacrificios: existen los dioses pero la religión es superflua. Ellos también están hechos de átomos, solo que en configuraciones más tenaces y felices que las nuestras, alojadas en los intersticios de un mundo que ni han fabricado ni tienen la potestad de

destruir: "*The Gods, who haunt / The lucid interspace of world and world"* escribe Alfred Lord Tennyson en su poema "Lucretius" (1868). La muerte es una imagen, porque no tiene entidad alguna mientras vivimos, y cuando hayamos muerto no quedará de nosotros nada para sufrirla: el alma no sobrevive a la disolución del cuerpo, ambos se desagregan juntos y las partículas que los componían se recombinarán en entes o seres tal vez enteramente disímiles; a diferencia de Pitágoras, que recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo, Lucrecio no cree en la metemsicosis; sin soporte material, el alma no tendría cómo persistir en su tránsito de un cuerpo a otro. Imágenes huidizas persigue quien corre tras el poder o las riquezas; fantasmas abrazan los amantes en lugar de cuerpos:

> Como el sediento que en el sueño quiere beber y agota formas de agua que no lo sacian y perece abrasado por la sed en el medio de un río, así Venus engaña a los amantes con simulacros, y la vista de un cuerpo no les da hartura, y nada pueden desprender o guardar, aunque las manos indecisas y mutuas recorran todo el cuerpo. Al fin, cuando en los cuerpos hay presagio de dichas y Venus está a punto de sembrar los campos de la mujer, los amantes se aprietan con ansiedad, diente amoroso contra diente; del todo en vano, ya que no alcanzan a perderse en el otro ni a ser un mismo ser,

traduce Borges los versos 1097-1110 del Libro IV en su "Historia de la eternidad". Una leyenda que se origina en san Jerónimo, fraguada con el evidente propósito de desacreditar al poeta ateo, cuenta que, intoxicado con un filtro amoroso que le habría sido suministrado, compuso el poema en los intervalos de su turbación, quitándose luego la vida, como para refrendar prácticamente el fracaso de su doctrina. Esta leyenda está en la base del ya mencionado poema de Tennyson, en el cual la poción le es suministrada por su ficticia esposa Lucilia, celosa de su desapego, desencadenando un torrente de fantasías sexuales que lo llevarán, eventualmente, a la locura y el suicidio:

> Y ahí, y ahí, de la penumbra, saltan los pechos, *los pechos de Helena, y suspendida, una espada* por arriba, por abajo, y finalmente recta, *se enfila para hendir, pero se dobla, humillada* por tanta belleza; y mientras los miraba, un fuego, *el fuego que*

arrasó las techumbres de Ilión, brotó de ellos, y abrasado, desperté.[105]

La de Epicuro es, en última instancia, una doctrina del buen vivir, cuyo ideal es la ausencia de perturbaciones o *ataraxia*. En el célebre pasaje que abre el Libro II de su poema, su discípulo latino la iguala con la dulzura del hombre que contempla un naufragio desde lo alto de un firme promontorio, o el choque de ejércitos en el campo de batalla desde un lugar seguro: así como los dioses contemplan (si se toman la molestia) las tribulaciones humanas con sereno desapego, lo hará el filósofo desde su atalaya a la vez física y anímica. Epicuro preconizaba la 'vida retirada' que canta Fray Luis de León, con la que sueña Lear al final de su tragedia, que invoca el Cándido de Voltaire al término de sus desventuras; ideal que lo sitúa en las antípodas de aquel del libertino goloso y decadente en que quisieron convertirlo sus detractores de la Iglesia y que hasta hoy día sigue adosándose al término 'epicúreo'. "Nunca antes existió voluptuosidad tan modesta", resume Nietzsche en *La gaya ciencia*. Y también: "Un jardincito, higos, quesitos y además tres o cuatro amigos, esa fue la opulencia de Epicuro" (*El caminante y su sombra*).

¿Pero qué sucede cuando el jardincito es invadido por la peste? ¿Cuando la muerte a la que hay que perderle el miedo no es solo la nuestra, sino la de nuestros seres queridos y la comunidad entera? ¿Qué refugio nos ofrece la *ataraxia* de imágenes como estas?:

> Se veían *a veces los cadáveres tendidos* de los padres encima de los hijos, *y los hijuelos el postrer aliento* sobre padres y madres exhalaban. […] Muchos de sed morían en las calles; *y después de haber otros arrastrado* hacia las fuentes públicas sus cuerpos, *sin vida allí quedaban extendidos* ahogados al sentir la gran dulzura *que les causaba el agua que bebían:* y las calles estaban ocupadas *de unos lánguidos cuerpos medio muertos* hediondos y sucios y andrajosos, *cuyos miembros podridos se caían:* la piel sola tenían sobre el hueso, *en la que ya las úlceras y podre* habían producido el mismo efecto / que hace la sepultura en el cadáver.[106]

El poema de Lucrecio famosamente se cierra con el retrato de la peste de Atenas del 430 a. C., al que apenas las diferencias inevitables que resultan de la doble traducción, del griego al latín, de la prosa al

verso, impiden entender como una transcripción literal del original de Tucídides. Pero aun si las palabras fueran las mismas, e idéntica de lengua, la inclusión en un contexto diferente lo convertiría, inevitablemente, en otro texto. En la crónica del griego el episodio de la peste puede tener la función primordial de explicar la eventual derrota de Atenas en su guerra con Esparta, entre otras cosas por haber sido causa de la muerte de su conductor Pericles; en el poema latino, escrito cuatro siglos más tarde, el contexto no es histórico sino científico: la descripción de la peste corona una sección dedicada a la explicación de las causas de los rayos y los truenos, la formación de las nubes, los terremotos y volcanes, el magnetismo; todos fenómenos naturales causados por el encuentro o desencuentro de las partículas. En ningún caso el autor cede a la tentación de recurrir a dioses, espíritus o ninfas, ni se priva de despojar a Júpiter de la más espectacular de sus prerrogativas, la de fulminar con su rayo a los impíos. Al ritmo del mismo azar o "acaso" danzan los corpúsculos o semillas (*semina*) que engendran pestilencia y muerte, y que nuestra visión retrospectiva fácilmente identificará con bacterias y virus:

> Ahora voy a explicarte yo la causa / de las enfermedades contagiosas; *de estas plagas terribles, que derraman* sobre hombres y ganados de repente *la mortandad. Primero enseñé arriba* que en la atmosfera había una gran copia *de corpúsculos, que unos dan la vida,* enfermedad y muerte engendran otros: / cuando da ser *Acaso* a los postreros / el aire se corrompe e inficiona: *la enfermedad activa y pestilente* o de clima extranjero es transmitida *por la vía del aire, como nubes* y tempestades, o del mismo seno / de la tierra se engendra…[107]

Es verdad que la peste de Tucídides es igualmente amoral e impía, pero únicamente por defecto: "Toda especulación acerca de los orígenes y las causas de esta enfermedad, si se pueden encontrar causas para una tan grande perturbación, se las dejo a otros autores", se lava las manos el griego. El romano, en cambio, la aprovecha como ocasión de agresivo proselitismo: estas manifestaciones del desorden de la naturaleza *demuestran* que los dioses no se ocupan de ella, ni de nosotros, que no hay un plan divino para el universo. ¿Pero por qué cerrar un poema que se inicia con un encendido himno a Venus, y

cuyo tono de base se acerca más al de *Hojas de hierba* que al de "La tierra yerma", con imágenes tan truculentas y sombrías?

Tal vez pueda pensárselo como un desafío final, una puesta a prueba del lector, para ver cuánto ha aprendido de la lectura del poema que ahora concluye: si somos capaces de enfrentarnos, sin dioses, sin consuelo de vida futura, sin fantasías sobre premios o castigos, a la idea de la muerte, *de una muerte como esta*, entonces hemos vencido definitivamente al miedo, estamos listos para vivir la vida epicúrea; aunque el festín de la peste parezca en principio más adecuado al recio hígado de los estoicos que al más delicado del epicúreo. Nuevamente, Nietzsche:

> El epicúreo trata de escoger la situación adecuada a las personas, e, incluso, los acontecimientos que se adaptan a su constitución intelectual extremadamente excitable, al mismo tiempo que renuncia al resto —es decir, a la mayor parte—, puesto que ello sería para él una dieta demasiado fuerte y pesada. El estoico, por el contrario, se ejercita en tragar piedras y gusanos, trozos de vidrio y escorpiones, y en hacerlo sin disgusto alguno; su estómago debe terminar siendo finalmente indiferente a todo lo que el azar de la existencia arroja sobre él. […] El estoicismo puede ser muy aconsejable para los hombres en los que el destino improvisa, para gente que vive en tiempos violentos […]. Pero quien prevé en alguna medida que el destino le permite zurcir un largo hilo, hace bien en organizar su vida según el modelo epicúreo; ¡todos los hombres que hasta ahora han realizado un trabajo espiritual lo han hecho así![108]

Nietzsche les tenía ojeriza a los estoicos, a los que veía, no sin razón, como precursores de su abominado cristianismo, mientras que por Epicuro profesaba una admiración tranquila y sincera: cuando en *Humano, demasiado humano* nos confiesa con quiénes le gustaría conversar si tuviera, como Odiseo, ocasión de visitar el mundo de las sombras, apenas incluye, entre los filósofos de la Antigüedad, a Platón y Epicuro; y en un pasaje de *El caminante y su sombra* sugestivamente titulado "*Et in Arcadia ego*", tras evocar un momento de sereno éxtasis ante un paisaje alpino, concluye: "Así han vivido también hombres singulares, así se han sentido permanentemente en el mundo y al mundo en sí, y entre ellos uno de los hombres más grandes, el inventor de la manera heroico-idílica de filosofar: Epicuro".

No deja de llamar la atención que el filósofo de la "trágica sabiduría dionisíaca" califique de heroico el recogimiento claustral del maestro del Jardín, ni tampoco que, de modo bastante sorprendente, proponga su "serena terapéutica"[109] como analgésico en situaciones límite: "Quien por consiguiente desee brindar consuelo a desgraciados, malhechores, hipocondríacos, moribundos, recuerde las dos fórmulas apaciguadoras de Epicuro" (en el mismo párrafo explica Nietzsche las dos 'fórmulas' a las que se refiere: "Para el apaciguamiento del ánimo no es en absoluto necesaria la solución de cuestiones teóricas últimas y extremas. Así, a aquellos a quienes atormentaba 'el temor a los dioses' [a Epicuro] le bastaba con decirles: 'Si hay dioses de nosotros no se ocupan'.". La segunda 'fórmula' propone abstenerse del trabajo de refutar al otro, señalándole en cambio que hay otras explicaciones, versiones, cursos de acción posibles).

La secuencia de la peste en el poema de Lucrecio puede entenderse como una puesta a prueba de esta terapéutica del maestro. ¿Se deleitará tanto como el que contempla la borrasca desde un promontorio o la batalla desde una colina, el filósofo al que le lleguen noticias, a través de los muros de su jardín seguro, de la ruina de su ciudad, de la muerte horrible de parientes y amigos? El jardín muestra su faz más amable cuando en él retozan los diez jóvenes de Boccaccio, resguardando su salud y felicidad para mejores tiempos; su mueca más siniestra cuando el príncipe Próspero abandona a su suerte a sus súbditos y se burla de la peste en los grotescos arabescos de sus orgías.

Tal vez Lucrecio tomó de Tucídides no solo las imágenes y las noticias sobre la peste de Atenas, sino también su estrategia retórica: este, recordemos, transcribe el discurso de Pericles, celebrando la grandeza de la democracia de Atenas, y a renglón seguido muestra cómo viene la peste y se la lleva puesta; aquel abre su Libro VI y último, celebrando igualmente la grandeza, en este caso filosófica, de la cuna de su maestro:

> En otro tiempo Atenas la primera, / ciudad famosa, descubrió los frutos *a los mortales desafortunados,* y les dio nueva vida, y les dio leyes, *y la primera dio dulces consuelos* contra las desventuras de la vida; *cuando produjo al mundo el varón sabio* de cuya boca la verdad sabía…

Pero es esta misma Atenas la que al final del mismo Libro VI se verá anegada por el embate de la epidemia. *Et in Arcadia ego*, dice también la peste. Pero no parece haber, en este final, idea de castigo por *hubris* alguna; como mucho, podemos verla como un recordatorio, a la vez trágico y sereno, de que la vida filosófica no puede prevenir desastres como estos, apenas ayudarnos a enfrentarlos, o a soportarlos sin el agregado de terrores y angustias superfluos.

Tal vez se trate de la espuria calma que derivamos de toda victoria del lenguaje sobre una realidad amorfa y caótica: el maligno borboteo de la peste se rinde a la regularidad de los hexámetros latinos; la danza de los átomos a la danza de las letras, como la voz de un médico que nos calma con el tono mientras sus palabras proclaman el carácter terminal de nuestra dolencia.

Pero estas son solo conjeturas. Lucrecio no nos da pistas: la secuencia de la peste no está precedida, ni tampoco seguida, de ninguna reflexión explícita; de hecho no está seguida de *nada*: el poema se interrumpe, abruptamente, con la imagen de los deudos luchando por arrojar a su muerto en la pira ajena:

> Y en este general abatimiento *cada cual enterraba a quien podía:* y la necesidad y la indigencia *horrorosas violencias inspiraron;* porque algunos gritando colocaban *a sus parientes en la pira ajena,* y poniéndola fuego por debajo, *con mucha sangre a veces pendenciaban* antes que los cadáveres soltasen.[110]

Poco importa si se trató de una decisión consciente de Lucrecio o de una inesperada desconfiguración de los átomos que lo componían, impidiéndole concluir el poema: si es verdad que este quedó inconcluso por la temprana muerte del poeta, esto reafirma, más que refutar, el lugar de la epidemia en su cierre: una suerte de azar objetivo, responsable de tanta buena poesía, segó de un solo tajo la vida del poema y del poeta. Lo que sucede en *De rerum natura* no es tanto que el poema termine con la peste, sino que la peste termina con el poema.

Pero es tal vez inevitable que el lector siga reflexionando allí donde

el poema se interrumpe. Al menos en una instancia, la vasta y variada literatura de la peste nos suministra un caso testigo:

> El doctor Rieux que miraba el golfo pensaba en aquellas piras, de que habla Lucrecio, que los atenienses heridos por la enfermedad levantaban delante del mar. Llevaban durante la noche a los muertos pero faltaba sitio y los vivos luchaban a golpes con las antorchas para depositar en las piras a los que les habían sido queridos, sosteniendo batallas sangrientas antes de abandonar los cadáveres. Se podía imaginar las hogueras enrojecidas ante el agua tranquila y sombría, los combates de antorchas en medio de la noche crepitante de centellas y de espesos vapores ponzoñosos subiendo hacia el cielo expectante. Se podía temer...
>
> Pero este vértigo no se sostenía ante la razón. […] Lo que había que hacer era reconocer claramente lo que debía ser reconocido, espantar al fin las sombras inútiles y tomar las medidas convenientes. En seguida la peste se detendría, porque la peste o no se la imagina o se la imagina falsamente.

100 Richard Matheson, *Soy leyenda*, Buenos Aires, Minotauro, 2021.

101 George Steiner, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1991. Traducción de Alberto L. Bixio, cotejada con el original.

102 *Diario de la guerra del cerdo* (1969) es una novela de Adolfo Bioy Casares en la cual los jóvenes inician una guerra de exterminio contra los viejos.

103 Además de sus méritos literarios, recurro a su traducción por la simpatía que me despierta el personaje: José Marchena y Ruiz de Cueto (1768-1821) fue un polígrafo español, perseguido por la Inquisición por anticlerical y ateo (por lo cual el sobrenombre de 'abate' debe entenderse en sentido irónico), ferviente y ajetreado traductor de Rousseau, Montesquieu, Molière, Voltaire y Lucrecio, activo protagonista y participante de la Revolución francesa, autor de un fragmento apócrifo del *Satiricón* de Petronio, en el cual reveló secretos del amor 'ignorados por los antiguos' y cuyo latín era tan perfecto que engañó a los expertos. Los lectores de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, lo recordarán como un nombre que recorre las páginas de su capítulo segundo, referido a la Revolución francesa y sus efectos en España y América, sin que el personaje termine de decidirse a aparecer en escena. Adecuada para las citas, la versión de Marchena puede no serlo tanto para la lectura continua de los 7.400 versos del poema completo; quienes quieran abordarla pueden recurrir, en español, a la versión en prosa de Francisco Socas (*La naturaleza*, Gredos); en inglés, a la traducción en pareados de A. E. Stallings (*The Nature of Things*,

Penguin Classics).

104 Tito Lucrecio Caro, *op. cit.*, libro V, vv. 837-848.

105 Alfred Lord Tennyson, “Epicurus”. Mi traducción.

106 Tito Lucrecio Caro, *op. cit.*, libro VI, vv. 1255-1271.

107 Tito Lucrecio Caro, *op. cit.*, libro VI, vv. 1607-1620.

108 *La gaya ciencia*, f. 306.

109 Pido prestadas estas dos expresiones al excelente estudio de Carlos García Gual, “Nietzsche y Epicuro”, *Estudios Nietzsche* (11), 41-51. Disponible en: doi.org.

110 Tito Lucrecio Caro, *op. cit.*, libro VI, vv. 1281-1286.

APÉNDICE
DOS EPIDEMIAS ARGENTINAS

La primera nos presenta la aparente anomalía de una memoria histórica colectiva sin soporte textual conocido: muchos en Buenos Aires, y en la Argentina toda, saben de la gran epidemia de fiebre amarilla de 1871, pueden recordar que fue entonces cuando se fundó el cementerio de la Chacarita, han oído decir que fue por su causa que las clases altas abandonaron los barrios del sur, considerados insalubres, y la ciudad adquirió su definitiva cartografía social, norte rico-sur pobre. Pero no hay ninguna novela, ni obra teatral, ni cuento que nos haya dejado una imagen perdurable de ella; apenas un cuadro del mismo año, *Un episodio de la fiebre amarilla* del uruguayo Manuel Blanes, que se conserva en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, y una película muy posterior que no formó memoria, *Fiebre amarilla* (1982) de Javier Torre, basada en un guion de Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson.

Existen, sí, dos exhaustivas investigaciones históricas: *La peste histórica de 1871* (1949) de Leandro Ruiz Moreno y, sobre todo, *Cuando murió Buenos Aires* (1974, reeditada en 2009 con prólogo de Félix Luna) del médico e historiador Miguel Ángel Scenna, en la que se basa el siguiente resumen:

La fiebre amarilla es causada por un virus del género *Flavivirus* y transmitida por la picadura del mosquito *Aedes aegypti*, también vector del dengue; probablemente se originó en África ecuatorial y llegó a América con los contingentes de esclavos: la primera epidemia documentada del continente fue la de 1648 en Yucatán y la más famosa fue la que entre 1802 y 1803 eliminó a 45.000 de los 65.000 soldados franceses enviados por Napoleón para sofocar la revuelta haitiana y restaurar la esclavitud, fracaso que habría acabado con sus pretensiones de establecer un imperio americano y motivado la venta

del territorio de la Luisiana a Estados Unidos en 1803: a los virus les gusta intervenir en política, como hemos vuelto a comprobar en estos días. [111]

El *Aedes* es de hábitos domésticos, prefiere a los seres humanos a cualquier otro mamífero, se halla a gusto en el interior de las casas y no necesita de pantanos ni esteros: sus larvas se crían en cualquier recipiente con un fondo de agua estancada. La dolencia se declara a los diez o doce días de su picadura: sin aviso previo la fiebre salta a 40 o 41 °C; violentas cefaleas trepanan la frente del enfermo, que vomita continuamente; a los tres días estos síntomas remiten y parece restablecerse. En su forma leve, la enfermedad ha cumplido su ciclo y el paciente se recupera sin secuelas; en la aguda, tras un respiro de uno o dos días su piel se pone amarilla y comienza a sangrar por la nariz y las encías; los vómitos se vuelven del color del alquitrán, al igual que la diarrea, a causa de la sangre coagulada y digerida; luego llegan el delirio y las convulsiones, se declaran la insuficiencia hepática y renal, el corazón late cada vez más débilmente y al cabo de unos doce días en el 50% de los casos, a veces hasta en el 70%, sobreviene la muerte; hasta el día de la fecha no existe tratamiento efectivo. Los sobrevivientes deben afrontar una severa postración física y mental que puede durar meses; como compensación, han adquirido una inmunidad permanente. El *Flavivirus* muestra preferencia por los adultos jóvenes antes que los ancianos y los niños, y por los varones antes que por las mujeres. En 1871, poco o nada se sabía de su etiología: se la suponía vagamente ligada a miasmas y ambientes malsanos; el rol del mosquito en su transmisión recién sería señalado por el médico cubano Carlos Finlay en 1881, y ratificado por el estadounidense Walter Reed hacia 1900; una vacuna efectiva fue desarrollada por Max Theiler en 1937, lo que le valió el Premio Nobel, pero la identificación del mosquito como vector había hecho posible la erradicación de la enfermedad de Cuba y en Panamá, permitiendo completar la construcción del Canal, así como en Méjico y en las principales ciudades del Brasil; desde mediados del siglo XX América se ha visto libre de epidemias urbanas de fiebre amarilla.

La gran epidemia de 1871 estuvo ligada, como tantas otras, a la

guerra: la fiebre amarilla parece haber llegado a la saqueada e incendiada Asunción con las tropas de ocupación brasileñas y los prisioneros repatriados, tras la derrota y destrucción del Paraguay en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870); de allí, los barcos que iban y venían la llevaron a la ciudad de Corrientes, que sufrió su primer caso en diciembre de 1870. De una población de algo más de once mil habitantes, murieron unos mil trescientos, dos mil contando las afueras; no dieron abasto los coches fúnebres, los sepultureros ni los carreros, el viejo cementerio se vio desbordado y el nuevo comenzó a colmarse no bien abierto, los muertos eran malamente enterrados en fosas comunes y desenterrados por los perros hambrientos. Al menos la mitad de los habitantes abandonó la ciudad, cerraron las oficinas públicas y los comercios; murieron los médicos José Ramón Vidal, Javier Puig de Maza, Carlos Fossati y José María Mendía; murieron varios miembros de la Comisión de Salud Pública y el gobernador delegado Pedro Igarzábal; tras cuatro días de acefalía absoluta el vecino Gregorio Zeballos se metió en su despacho y por propia iniciativa se hizo cargo en forma interina del gobierno.

A fines de enero de 1871 la epidemia llegó a Buenos Aires. El primer foco se situó en un conventillo de la calle Bolívar entre San Juan y Cochabamba, en el barrio de San Telmo; enseguida surgió otro en la calle Paraguay entre Artes (Carlos Pellegrini) y Cerrito, también en un conventillo, como queriendo confirmar los prejuicios sobre su origen entre miasmas, inmigrantes y basuras;[112] pero muy pronto rompería todos los diques, morales, sociales y físicos: “La fiebre salta de San Telmo al Socorro”, apunta el 24 de febrero en su escueto diario Mardoqueo Navarro, un periodista catamarqueño que pasó en la ciudad la epidemia entera. Ese mes la fiebre comenzó a provocar sus primeras víctimas ilustres: murieron Juan Agustín García, abuelo del autor de *La ciudad indiana*, y sus tres hermanas; el Dr. D. Ventura Bosch, que había sido médico de Rosas, y el padre Anthony Fahy, párroco de la comunidad irlandesa. Los muertos de enero habían sido apenas 6, pero en febrero la cuenta subió a 318,[113] debido en parte, se creyó entonces, a la decisión de seguir adelante con las fiestas de carnaval, aunque en el caso de la fiebre amarilla, que no se transmite

de persona a persona por vía directa, ni las aglomeraciones son tan contraproducentes ni tan preventivo el aislamiento. El diario de Mardoqueo Navarro lo resume en tres apuntes: el 20 de febrero, “Las fiestas arrecian y la fiebre se olvida”; el 24, “Pasada la locura carnavalesca, viene la calma y a esta sucede el pánico” y el 2 de marzo, “Prohíbense los bailes después que pasaron”.

A principios de este mes ya habían huido de la ciudad más de 53.000 de sus 145.500 habitantes; ante el colapso de los hospitales la Sociedad de Beneficencia creó un lazareto en la manzana comprendida entre las calles Córdoba, Paraguay, Azcuénaga y Pueyrredón, que al punto fue incendiado por los vecinos; el segundo intento tuvo mejor suerte, seguramente porque a esa altura ya había menos vecinos en condiciones de prenderle fuego, y logró inaugurarse con 25 camas que pronto se vieron desbordadas por los más de 300 pacientes. El 11 se firmó el decreto que creaba el Cementerio General, que sería el de la Chacarita: como la zona era un vasto descampado anegadizo cruzado por senderos que la lluvia volvía intransitables, se hizo necesario proceder al trazado de vías férreas, con el exclusivo fin de transportar los cuerpos.

Los muertos del mes de marzo fueron 4.992. Murió Andrés Mansilla, hijo del autor de *Una excursión a los indios ranqueles*, murió el doctor Mariano Gascón, murieron la esposa y el hijo de José Evaristo Uriburu, que también enfermó gravemente, al igual que Estanislao Zeballos; fallecieron Pedro Ramos, que había combatido a las órdenes de San Martín en Chacabuco y Maipú, y el coronel Mateo Martínez, veterano de las guerras civiles y la del Paraguay. El presidente Sarmiento abandonó la ciudad, ejemplo que siguieron el vice Adolfo Alsina y numerosos ministros, así como muchos médicos; uno de los que se quedaron, el doctor Vicente Ruiz Moreno, llegó a proponer que se fusilara por desertores a sus colegas más renuentes.

Abril fue el mes más doloroso, con 7.564 muertos, llegándose a veces a 400 a 500 por día; particularmente funesta fue la Semana Santa, con 380 muertes el Viernes Santo, 430 el Sábado de Gloria y el Domingo de Resurrección 501, a pesar de la suspensión de las celebraciones religiosas. Así recuerda Paul Groussac su entrada en la

ciudad junto a su jefe, el inspector de higiene David Lewis:

> Mientras cruzábamos el campo y las quintas, veníamos conversando casi alegremente. Al acercarnos al Retiro, sin darnos cuenta nosotros mismos de ello, la charla fue arrastrándose penosamente entre grandes intervalos de silencio. Al embocar la calle Florida, muda, vacía, oscura, sin otra vida aparente, en algunas esquinas, que las fogatas de alquitrán, cuya llama fuliginosa en las 'tinieblas visibles' movía sombras fantásticas, me suena todavía en el oído la voz ahogada del buen inglés, que minutos antes venía callado: "Esto es demasiado triste: galopemos". Y entramos a todo galope en la inmensa necrópolis.[114]

Ese mes murieron el doctor José Pereyra Lucena y el coronel Nicolás Granada, que combatió en las invasiones inglesas; el marido y los tres hijos de Simeona Torres de López, suscitándose un penoso incidente cuando la Curia se negó a oficiar el funeral de su hijo Francisco, miembro de la Comisión Popular y notorio librepensador y ateo; murieron los doctores Francisco Javier Muñiz y Vicente Ruiz Moreno, el coronel José María Pelliza, soldado de Lavalle y veterano de Caseros; Luisa Díaz Vélez, viuda del general Lamadrid; los doctores Adolfo Señorans, Adolfo Argerich, Caupolicán Molina, Sinforoso Amoedo, Gil José Méndez y Guillermo Zapiola; fallecieron también León Ortiz de Rozas, sobrino de Juan Manuel, y Amalia Sáenz, esposa de José Mármol. "Buenos Aires se moría […], flagelado por la fiebre amarilla, sus calles eran, en aquella hora de luto, la imagen de las silenciosas ruinas de Pompeya", escribió Lucio V. Mansilla.[115] Faltaron los ataúdes y los muertos eran llevados envueltos en sábanas o descubiertos, a veces en carros de basura; también fueron arrojados a las aguas de los ríos Luján y Tigre; y como en toda epidemia que se respete no faltaron las anécdotas de entierros prematuros, al estilo del *Diario* de Defoe; Navarro apunta en el suyo: "Se entierran vivos" y *La Prensa* del 15 de abril recoge la anécdota de un enfermero de la Comisión Popular, inverosímilmente llamado José Mamerto, que dormía la mona en plena calle y despertó en la fosa común con las primeras paladas de cal viva. El Consejo de Higiene llegó a discutir la evacuación total de la ciudad, de la cual ya habían huido las dos terceras partes de sus habitantes; cerraron las escuelas, los teatros, las

confiterías, los clubes y las iglesias, los tribunales, los juzgados y la mayoría de los comercios, se desataron a partir de marzo una avalancha de quiebras; cerraron muchos diarios y otros, como *La Prensa*, se redujeron a una página apenas; los hoteles no recibían pasajeros y los bancos no atendían a los clientes. Los saqueos de las mansiones abandonadas se hacían a plena luz del día y el jefe de Policía Enrique O'Gorman se vio obligado a prohibir las mudanzas nocturnas, y las diurnas sin permiso expreso; los maleantes se hacían pasar por enfermeros y miembros de las distintas comisiones para entrar a las casas y robar a gusto, y algunos escribanos se ofrecían para redactar testamentos las 24 horas del día. El desaliento fue mayor porque todos habían esperado que la epidemia amainara con los primeros fríos; demostrando una vez más, como si falta hiciera, la pertinencia del conocimiento científico preciso: las personas se guardaban en sus casas, al calor de los braseros que compartían con los agradecidos mosquitos, procurando salir lo menos posible a las calles donde estos habían sido eliminados por el viento y el frío. El día 14 entró en servicio el ramal del Ferrocarril Oeste destinado a transportar los muertos a la Chacarita; el convoy partía de la esquina de Centroamérica (Pueyrredón) y Corrientes, arrastrado por la histórica locomotora La Porteña y hacía dos viajes por día, llevando en el inaugural un total de 345 ataúdes. Tres días después se clausuró el Cementerio del Sur; la comisión de vecinos encabezada por Miguel Navarro Viola, que desde el inicio se había opuesto a su emplazamiento, arrasó con lápidas, túmulos y monumentos, dejando apenas los huesos de los muertos para servir de abono a los árboles del futuro parque Ameghino. Así lo evoca Borges en "La Chacarita", la primera de las dos partes de su poema "Muertes de Buenos Aires" (1929):

> Porque la entraña del cementerio del sur *fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta;* porque los conventillos hondos del sur *mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires* y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte, *a paladas te abrieron* en la punta perdida del oeste, *detrás de las tormentas de tierra* y del barrial pesado y primitivo que hizo a los cuarteadores. *Allí no había más que el mundo* y las costumbres de las estrellas sobre unas charcas, *y el tren salía de un galpón en*

Bermejo con los olvidos de la muerte: *muertos de barba derrumbada y ojos en vela,* muertas de carne desalmada y sin magia.[116]

Los fríos de mayo acabaron finalmente con los mosquitos: si bien el día 1° todavía se contaron 117 muertos, fueron solo 2 el 31, y 845 para el mes entero, y el 2 de junio fue el primer día sin muertos de la fiebre. Mayo fue el mes de los "desafortunados de la peste; los que mataba en plena esperanza", al decir de Camus en su novela: murieron los doctores Vicente Ruiz Moreno y Manuel Argerich, y enfermaron gravemente Leandro Alem y los médicos Eduardo Wilde y Guillermo Rawson.

Puede llamar la atención que, más allá de las noticias de los diarios, se haya escrito tan poco sobre el tema, durante y después de la epidemia. Tal vez tenga razón Borges, y "Buenos Aires no pudo mirar esa muerte", pero también es cierto que no todos los grandes sucesos entran, por el solo hecho de serlo, en la literatura. No lo hizo, al menos en la medida en que hubiera debido, la muy reciente Guerra con el Paraguay, no lo hizo la fiebre amarilla: ambas, la guerra y la epidemia, tuvieron mejor suerte en la pintura, en las figuraciones de Cándido López la primera, en el famoso cuadro de Blanes la segunda. ¿Por qué un cuadro y no una novela, por qué el arte y no la literatura? Cualquier explicación que queramos arriesgar debe hacer el debido lugar a la contingencia: muchos reinados, muchas guerras, muchas epidemias no han sido memorados en la literatura simplemente porque no apareció el poeta dispuesto a hacerlo, o lo hizo mal y su obra mereció el olvido. No todos los fenómenos, y menos los puntuales como la creación de una obra de arte, son pasibles de justificación estructural o determinística. El hecho de que la memoria de la epidemia de fiebre amarilla que asoló Buenos Aires en 1871 haya quedado cifrada en el cuadro de Blanes antes que en una novela, crónica o poema no parece deberse a ninguna característica intrínseca de la epidemia, ni de la sociedad que tuvo que sufrirla, sino simplemente a que al pintor Blanes se le ocurrió pintar ese cuadro, y a los escritores Sarmiento, Mansilla, Hernández no les pintó escribir sobre el tema —Hernández estaba enganchadísimo, queremos creer,

componiendo el *Martín Fierro;* Mansilla acababa de completar su gran *Una excursión a los indios ranqueles* y se le habían muerto durante la epidemia su padre y un hijo; Sarmiento estaba muy ocupado siendo presidente y hurtándole el bulto a la peste, y después de las que echaron sobre él los diarios no querría ni oír hablar del tema.

Se trata, el de Blanes, de un cuadro de grandes proporciones (230 x 180 cm), como era habitual en los lienzos épicos del autor (*Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, 311 x 564 cm, *La Conquista del Desierto*, 355 x 710 cm), aunque el que nos ocupa tiene menos de epopeya que de tragedia, y elige representar lo colectivo no por enumeración, como los anteriores (los orientales del *Juramento* resultan ser exactamente treinta y tres, si uno se toma el trabajo de contarlos), sino por metonimia: una mujer joven yace sobre el piso de ladrillos de una miserable habitación de conventillo, mientras a su lado un bebé hurga en sus ropas buscando su pecho izquierdo; un potecito vacío y una cuchara caídos parecen sugerir que intentó alimentarlo con su último aliento. Detrás, segmentado por la sombra de la puerta abierta, a medias cubierto por una manta raída, el cadáver del presunto padre se estira rígido en su lecho. Por la puerta abierta han entrado dos caballeros, uno de los cuales dirige desde el centro del cuadro una mirada reverente sobre la trágica escena y el otro, más joven, atraviesa el umbral y se quita el sombrero en señal de respeto; parcialmente visibles entre ambos, miran hacia el interior de la casa el medio rostro compungido de un hombre agachado sobre un canasto abierto,[117] y otro que se cubre nariz y boca con un pañuelo arrugado, sea para enjugar el llanto o evitar el contagio; un muchacho descalzo, apoyado sobre una de las hojas de la puerta que tal vez haya abierto, dirige una mirada serena[118] sobre los dos caballeros: ahora que llegaron los *dotores*, parece decirnos su rostro, podemos quedarnos tranquilos. Todos en Buenos Aires, el 8 de diciembre de 1871, cuando el cuadro fue exhibido en el *foyer* del Teatro Colón, pudieron reconocer sin dificultad alguna a dos miembros de la Comisión Popular: su presidente, José Roque Pérez, fallecido de la fiebre el 26 de marzo, y el doctor Manuel Argerich, que murió el 25 de mayo. Nadie, esa noche, podría haber reconocido a la joven muerta, tal vez

una inmigrante, porque no estaba allí para ser reconocida sino para representar a los miles de muertos anónimos, pero la historia insiste en vincular el cuadro con un hecho real, ocurrido el 20 de marzo, según cuenta Ismael Bucich Escobar en su *Bajo el horror de la epidemia* (1932): un sereno habría entrado en la casa de Balcarce 348 para toparse con la triste escena, y corrido a la sede de la Comisión Popular para regresar con los doctores Argerich y Roque Pérez, que al punto tomaron cartas en el asunto. Leandro Ruiz Moreno, en su mejor documentada *La peste histórica de 1871* (1949) corrobora a grandes rasgos la anécdota e incluye el parte policial correspondiente, que lleva fecha del 17 de marzo y da el nombre de la mujer como Ana Bristiani, italiana; la noticia sería recogida por el diario *La Nación* del día siguiente. Pero el sereno de la manzana 72, Manuel Domínguez, fue a dar aviso a la comisaría más cercana, como correspondía, y no a la sede de la Comisión Popular, que no tuvo participación alguna en el asunto. La versión de Bucich Escobar, entonces, no presentaría 'la historia detrás del cuadro de Blanes' sino 'delante' de este: hace historia a partir de la ficción del artista.

El cuadro fue calurosamente elogiado por la prensa, los intelectuales y la opinión pública, y se desencadenó una fervorosa campaña para que fuera adquirido por el gobierno argentino, lo cual estuvo a poco de generar un incidente diplomático cuando el artista aclaró que ya estaba vendido al suyo. El entusiasmo se entiende: el cuadro de Blanes presenta una imagen de la epidemia a la vez igualitaria, pues los dos caballeros que muestran su respeto por la pobre inmigrante muerta estarán ellos también muertos en breve; sacrificial, ya que ofrendaron sus valiosas vidas para salvar las de estas pobres gentes; paternalista, como corresponde al rol que aquellos se autoasignaban en relación con estas, y decorosa, pues al bebé se lo ve bien alimentado y vestido y su joven madre yace no sin elegancia sobre el suelo de ladrillos, apenas el tono amarillento de su piel delatando el paso de la dolencia, como si esta hubiera decidido atenuar sus síntomas en atención a su belleza.

El cuadro definitivo fue precedido por un boceto que también se conserva en el Museo Nacional de Montevideo, en el cual los dos

caballeros que han entrado en la habitación de la muerte se ven tan espantados como el muchacho que les ha abierto la puerta: no transmiten ni confianza ni calma, antes bien da la sensación de que así como entraron van a salir corriendo. Los tres están como arrinconados contra el lado izquierdo de la tela, tomada en su casi totalidad por las figuras de la muerte: el padre obscenamente despatarrado sobre la cama deshecha, la madre, mucho más cerca de las brujas de Goya que de las odaliscas de Ingres,[119] desplomada contra ella y tan avejentada por la enfermedad que parece anciana, uno de sus pechos asomando impúdicamente y el otro embutido en la boca del bebé desnudo. La epidemia ya no está contenida ni encuadrada por la llegada de los doctores, la luz que entra con ellos y la rigurosa perspectiva, como sucede en la obra definitiva, sino que parece a punto de saltar sobre ellos y sumirlos en su caos revuelto. A ellos y a todos nosotros: el boceto de Blanes parece sugerir que la peste agazapada aprovechará la irrupción de esos incautos que han abierto la caja de Pandora para saltar del conventillo a la ciudad entera, una visión solidaria con la expresada en el decreto del 11 de abril de la Comisión Municipal, el cual tras dictaminar "que los conventillos han sido y son el foco donde la epidemia se desarrolla terriblemente, contaminando al vecindario y no habiendo sido eficaces las medidas adoptadas hasta el presente", propone "que sean desalojados irremisiblemente en el término de cinco días desde la fecha, pasado el cual se procederá al desalojo de ellos por la fuerza".[120] La medida no llegó a ponerse en práctica, suscitando las iras incendiarias del diario *La Prensa*:

> Necesario es que los conventillos desaparezcan, y aunque algunos propietarios tengan que ser las víctimas, viendo que las llamas del fuego consumen los palacios que hicieron levantar explotando la miseria y la pobreza; […] el pueblo en obsequio de la salud pública está en el deber de recurrir a ese remedio extremo. Si el Gobierno y la Municipalidad no pueden decretarlo, el pueblo puede ejecutarlo.[121]

No faltaron, justo es decir, quienes matizaron tan drásticas medidas: Bartolomé Mitre, incorporado a la Comisión Municipal el 21 de marzo, convino en ellas solo si antes se preparaban alojamientos

alternativos; pero la gran mayoría de los desalojados quedaban en la calle, sin techo y con lo puesto. Tanto los miembros de las comisiones parroquiales como los de la Comisión Popular recorrían los barrios "como ángeles vengadores, como un segundo azote" al decir de Scenna, vaciando los conventillos, echando a sus moradores a la calle sin miramientos y quemando sus escasas pertenencias; el doctor Manuel Argerich fue uno de los más activos. Cabe preguntarse qué hubiera pasado el 8 de diciembre si el cuadro de Blanes lo hubiera mostrado en este rol alternativo, arrojando la manta, el baúl, la cuchara y el potecito a la hoguera mientras los todavía vivos pero ya enfermos Ana Bristiani, su marido y su bebé lloraban en medio de la calle, sin techo ni pertenencias; probablemente se hubiera aplacado en algo el furor adquisitivo del gobierno argentino.

*

En la segunda de las epidemias que trataremos se hace cuerpo la paradoja opuesta: no se ha fijado con idéntica fuerza en la memoria colectiva, ni es invocada en estos días de pandemia con pareja insistencia, a pesar de haber sido celebrada (el verbo no es del todo improcedente, como veremos) nada menos que en nuestro poema nacional, el *Martín Fierro*. En parte puede deberse a que se trató de una epidemia lenta y de contornos difusos, que empezó con la llegada de los primeros españoles y continúa hasta nuestros días; también, a que en la mayoría de los casos no se realizaron censos ni se recopilaron estadísticas; sin duda porque fue, cuando no bienvenida, aceptada como inevitable por quienes pretendían ver en ella apenas otra instancia de la ley del reemplazo de las razas más débiles por las más fuertes.

Se trata, claro está, de las sucesivas epidemias, de viruela y sarampión sobre todo, y también de gripe y tuberculosis, que diezmaron a nuestras poblaciones nativas tras la llegada de los europeos, y en el caso puntual del *Martín Fierro*, de la "virgüela negra" que cae sobre las tolderías indígenas en el canto sexto de la segunda parte. Vale la pena citarlo *in extenso*:

Voy dentrando poco a poco *en lo triste del pasaje*– cuando es amargo el brebaje *el corazón no se alegra,*– dentró una virgüela negra *que los diezmó a los salvajes.* / Al sentir tal mortandá *los indios desesperaos,* gritaban alborotaos / *"Cristiano echando gualicho"* / no quedó en los toldos bicho *que no salió redotao.*– / Sus remedios son secretos, *los tienen las adivinas* - no los conocen las chinas *sinó alguna ya muy vieja,* y es la que los aconseja, *con mil embustes la indina.* / Allí soporta el paciente *las terribles curaciones*– pues a golpes y estrujones *son los remedios aquellos*– lo agarran de los cabellos *y le arrancan los mechones.* / Les hacen mil herejías *que el presenciarlas da horror*– brama el indio de dolor *por los tormentos que pasa;* y untándolo todo en grasa *lo ponen a hervir al sol.* / Y puesto allí boca arriba, *alrededor le hacen fuego*– una china viene luego *y al oído le da de gritos*– hay algunos tan malditos *que sanan con este juego.* / A otros les cuecen la boca *aunque de dolores cruja– lo agarran y allí lo estrujan,* labios le queman y dientes *con un güevo bien caliente* de alguna gallina bruja. // Conoce el indio el peligro *y pierde toda esperanza*– si a escapársele alcanza *dispara como la liebre;* le da delirios la fiebre *y ya le cain con la lanza.* / Esas fiebres son terribles, *y aunque de esto no disputo,* ni de saber me reputo, *será, decíamos nosotros,* de tanta carne de potro *como comen estos brutos.* / Había un gringuito cautivo *que siempre hablaba del barco*– y lo augaron en un charco *por causante de la peste*– tenía los ojos celestes *como potrillito zarco.* / Que le dieran esa muerte *dispuso una china vieja;* y aunque se aflije y se queja *es inútil que resista*– ponía el infeliz la vista *como la pone la oveja.* / Nosotros nos alejamos *para no ver tanto estrago*– Cruz sentía los amagos *de la peste que reinaba*– y la idea nos acosaba *de volver a nuestros pagos.* / Pero contra el plan mejor *el destino se rebela:* ¡la sangre se me congela! *el que nos había salvado,* cayó también atacado *de la fiebre y la virgüela.* / Ya no pódiamos dudar *al verlo en tal padecer* el fin que había de tener *y Cruz, que era tan humano:* "vamos" me dijo, "paisano, *a cumplir con un deber".* / Fuimos a estar a su lado *para ayudarlo a curar*– lo vinieron a buscar *y hacerle como a los otros;* lo defendimos nosotros, *no lo dejamos lanciar.* / Iba creciendo la plaga *y la mortandá seguía;* a su lado nos tenía *cuidándolo con pacencia*– pero acabó su esistencia *al fin de unos pocos días.* / El recuerdo me atormenta, *se renueva mi pesar*– me dan ganas de llorar *nada a mis penas igualo;* Cruz también cayó muy malo / ya para no levantar.[122]

La relación de Fierro destaca, más que el sufrimiento de los indios, su superstición e ignorancia; más que los estragos de la enfermedad, los de las bárbaras curaciones, y llega a sugerir que se merecen lo que les pasa, por brutos, por salvajes y por comer carne de potro (no hace falta aguzar demasiado el oído para escuchar, por detrás de los versos, la risotada de Fierro y Cruz al hacer el chiste); las muertes más

sentidas son las de los blancos, la del gringuito cautivo y la de Cruz; y en menor medida la del indio que los ayudó, aunque Fierro termine renegando de los favores que tan caro les costó devolver: "Él nos salvó… pero, ¡Ah Cristo! / muchas veces he deseado *no nos hubiera salvado* ni jamás haberlo visto". (Las "bárbaras curaciones", dicho sea de paso, no resultan tan bárbaras cuando se las compara con los tratamientos que practicaban por la misma época los médicos civilizados: a los enfermos de cólera, mientras perdían fluidos a razón de un litro por hora, les practicaban sangrías y administraban purgantes, eméticos y *enemas de ácido*, o se los rehidrataba con agua no esterilizada, a resultas de lo cual morían de septicemia; también se los podía sumergir en una bañadera de agua poco menos que hirviente; durante la gran epidemia de fiebre amarilla de 1793 en Filadelfia, el doctor Benjamin Rush desarrolló la "gran purga", que combinaba poderosísimos eméticos de mercurio y jalapa con profusos sangrados: la única virtud comprobada de su cura era la de liberar camas más rápidamente para nuevos pacientes).

Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla, escrita y publicada nueve años antes, proponía una análoga escena de cuidado, pero con final feliz:

> Linconao fue atacado fuertemente de las viruelas, al mismo tiempo que otros indios. Trajéronme el aviso, y […] fuime en el acto a verle. Los indios habían acampado en tiendas de campaña que yo les había dado, sobre la costa de un lindo arroyo tributario del Río Cuarto. […] Todos ellos me esperaban mustios, silenciosos y aterrados, contrastando el cuadro humano con el de la riente naturaleza y la galanura del paisaje. Linconao y otros indios yacían en sus tiendas revolcándose en el suelo con la desesperación de la fiebre; sus compañeros permanecían a la distancia, en un grupo, sin ser osados a acercarse a los virulentos y mucho menos a tocarles. Detrás de mí iba una carretilla ex profeso. Acerquéme primero a Linconao y después a los otros enfermos; habléles a todos animándolos, llamé a algunos de sus compañeros para que me ayudaran a subirlos al carro; pero ninguno de ellos obedeció, y tuve que hacerlo yo mismo con el soldado que lo tiraba. Linconao estaba desnudo y su cuerpo invadido de la peste con una virulencia horrible. Confieso que al tocarle sentí un estremecimiento semejante al que conmueve la frágil y cobarde naturaleza cuando acometemos un peligro cualquiera. Aquella piel granulenta al ponerse en contacto con mis manos me hizo el efecto de una lima envenenada. Pero el primer paso estaba dado y no era noble,

ni digno, ni humano, ni cristiano, retroceder, y Linconao fue alzado a la carretilla por mí, rozando su cuerpo mi cara. Aquel fue un verdadero triunfo de la civilización sobre la barbarie; el cristianismo sobre la idolatría. Los indios quedaron profundamente impresionados; se hicieron lenguas alabando mi audacia y llamáronme su padre. Ellos tienen un verdadero terror pánico a la viruela, que sea por circunstancias cutáneas o por la clase de su sangre, los ataca con furia mortífera. Cuando en Tierra Adentro aparece la viruela, los toldos se mudan de un lado al otro, huyendo las familias despavoridas a largas distancias de los lugares infestados. El padre, el hijo, la madre, las personas más queridas son abandonadas a su triste suerte, sin hacer más en favor de ellas que ponerles alrededor del lecho agua y alimentos para muchos días. Los pobres salvajes ven en la viruela un azote del cielo, que Dios les manda por sus pecados. He visto numerosos casos y son rarísimos los que se han salvado, a pesar de los esfuerzos de un excelente facultativo, el doctor Michaut, cirujano de mi División. Linconao fue asistido en mi casa, cuidándolo una enfermera muy paciente y cariñosa, interesándose todos en su salvación, que felizmente conseguimos. El cacique Ramón me ha manifestado el más ardiente agradecimiento por los cuidados tributados a su hermano, y este dice que después de Dios, su padre soy yo, porque a mí me debe la vida.[123]

La diferencia entre ambos relatos y ambos finales puede adscribirse a una variedad de razones. En principio podría pensarse que se trata apenas de casos diferentes: en uno se salvan enfermero y paciente y en el otro perecen ambos, aunque como el de *Martín Fierro* corresponde a una ficción, no puede absolvérselo así sin más de pretensiones emblemáticas. Tampoco son los mismos los hablantes: Martín Fierro es un gaucho renegado, está como manchado de barbarie y esa mancha debe lavarla matando indios o solazándose en su muerte; Mansilla es un dandy afrancesado, virtuoso de la autopromoción y miembro de la élite gobernante, y lo que más le importa en su relato es destacar la soltura y sangre fría con que sortea el peliagudo trance; pero lo decisivo es el momento histórico y el reemplazo de las soluciones parciales por la solución final del 'problema indígena': 1870 es todavía el momento de los tratados, de la guerra defensiva y el paternalismo; menos de diez años después ya no habrá margen para tales ternezas; ha comenzado el genocidio programado que pasó a la historia con el nombre de Conquista del Desierto, cuyos resultados Fierro festeja por anticipado en el canto quinto:

> Estas cosas y otras piores *las he visto muchos años;* pero si yo no me engaño *concluyó ese vandalaje,* y esos bárbaros salvajes *no podrán hacer más daño.* / Las tribus están deshechas; *los caciques más altivos* están muertos o cautivos *privaos de toda esperanza,* y de la chusma y la lanza, / ya muy pocos quedan vivos.

Los indios capturados, tanto los que dieron batalla como los 'indios amigos' que habían firmado tratados que les garantizaban la posesión pacífica de sus territorios, fueron expulsados de estos y trasladados a distintos campos de concentración, la mayor parte al de la isla Martín García, donde permanecieron hasta su muerte los viejos, su repartija para el servicio doméstico las mujeres y los niños y su incorporación a las fuerzas armadas o traslado a las chacras y cañaverales del norte los varones adultos, aunque por las pésimas condiciones de higiene y alimentación muchos no llegaban a emprender el viaje: solo en 1879 una epidemia de viruela se llevó a unos 250 de los concentrados en la isla, cifra nada desdeñable si consideramos que el número de los remitidos a Buenos Aires en todo el año rondó los 2.400.[124]

Aun así, el de Fierro es el relato literario más vívido con que contamos sobre las epidemias que diezmaron a los pueblos originarios, y esto se debe en buena medida a la crueldad del narrador: a diferencia de lo que todavía podía suceder en 1870, en 1879 solo había oídos para la exultación; la piedad no hubiera encontrado eco y la reprobación habría sido ignorada o acallada. En el curso de nuestro recorrido por casi tres mil años de literatura no nos hemos topado con demasiados relatos que festejen la llegada de la peste con bombos y platillos: esto sucede sin duda con la plaga de Egipto en el Génesis, y con la que elimina a los marcianos en *La guerra de los mundos*; en ambos casos quienes cuentan la historia son poblaciones protegidas por Dios o inmunológicamente fuertes (que vienen a ser dos maneras distintas de conceptualizar el mismo fenómeno) que se solazan en la pestilencia que cayó sobre otra población dejada o castigada de la mano de Dios, o inmunológicamente virgen. El regodeo no es tan puro en el *Martín Fierro*, pues la peste alcanza también a Cruz; pero el poema compensa esta módica reticencia invirtiendo el rumbo original y habitual del contagio: la viruela "dentró" en las tolderías, no

sabemos de dónde, y son los criollos los que se la agarran de los indios.

Mejor documentado, porque sucedió en una época posterior y fue tratado en la monumental obra en seis volúmenes del sacerdote y etnólogo austríaco Martin Gusinde, *Los indios de Tierra del Fuego*; en *El fin de un mundo* de la etnóloga franco-americana Anne Chapman y, sobre todo, en una de las mejores crónicas y autobiografías de nuestra literatura, *El último confín de la Tierra* de Lucas Bridges, es el lugar que le cupo a esta intermitente pero interminable epidemia en los genocidios de los pueblos yagán y selk'nam.

La peste llegó a Tierra del Fuego con la bandera argentina. Según cuenta Bridges en el capítulo 11 de su libro, una tarde de septiembre de 1884 cuatro barcos, tres vapores y un cúter arribaron a la misión de Ushuaia, que había sido establecida por la South American Missionary Society dieciséis años antes y estaba a cargo de su padre, el reverendo Thomas Bridges. Se trataba de la expedición comandada por el coronel Augusto Lasserre, destinada a establecer una subprefectura en Ushuaia y así dar comienzo a la ocupación formal del territorio por parte del gobierno argentino. Lasserre entregó al reverendo Bridges la bandera argentina, que al ser izada fue saludada por una salva de veintiún cañonazos y las exclamaciones de los yaganes reunidos. Así prosigue el relato de su hijo:

> Después de la salida del "Paraná" y el "Comodoro Py", uno tras otro los indígenas enfermaron de esa fiebre, y en pocos días murieron en tal cantidad, que no había tiempo para cavar sus fosas, y los muertos de los distritos más alejados eran simplemente sacados de sus chozas o, cuando los otros ocupantes tenían suficientes fuerzas, arrastrados hasta los arbustos más cercanos.
> En la Casa Stirling y en la de los Lawrence, sobre el camino, todos los niños enfermaron al mismo tiempo. En el orfanato la señora Whaits debía atender treinta niños yaganes atacados de la misma epidemia. Mi madre y [mi tía] Yekadahby, no sabiendo nada de tifoidea neumónica, se formaron una opinión diferente a la de los doctores […]: decidieron que era sarampión. […]
> Es extraordinario que esta enfermedad, propia de los niños, tan contagiosa en los centros civilizados y que rara vez es fatal, lo fuera para más de la mitad de la población de un distrito, y, que la mitad restante quedara tan reducida en su vitalidad que un cincuenta por ciento de los que quedaron sucumbieron entre el

primero y el segundo año, debido, aparentemente, a los efectos posteriores del mal. […] No es difícil comprender cómo los médicos no hayan podido reconocer esta enfermedad, al manifestarse en forma tan virulenta.
Cuando mi padre regresó de Punta Arenas en el "Comodoro Py" lo peor había pasado, aunque los yaganes seguían muriendo en gran cantidad; recuerdo haberlo visto salir, tanto los domingos como los días de semana, con un pico y una pala al hombro y luego regresar extenuado muy tarde por la noche. A poca distancia, en un establecimiento aislado, encontraron a una familia entera muerta, salvo un niñito que mi padre trajo a casa y que mi madre y mi tía cuidaron hasta que una mujer indígena pudo hacerse cargo de él.[125]

Fue quizás esta catástrofe el factor determinante en la decisión de Thomas Bridges de renunciar a la misión y fundar en 1887 la estancia Harberton, unas cuarenta millas al este, sobre el canal de Beagle, a resguardo de la mala influencia y los peores gérmenes de los blancos que irían llegando en cada vez mayores números. Desde allí, además, tendría mejores posibilidades de hacer contacto con los esquivos selk'nam, que habitaban el interior de la isla y no habían tenido hasta ese momento mayor trato con los europeos.

Mientras tanto, del otro lado del Estrecho, los salesianos de don Bosco iniciaban su experiencia con los alacalufes o kawéskar, habitantes de los canales del oeste de Tierra del Fuego y el sur continental chileno, y los selk'nam, que estaban siendo cazados como fieras por orden de los recién establecidos estancieros, a razón de una libra por par de orejas, testículos o senos. Comandadas por el incansable monseñor Fagnano, que alcanzó con los estancieros un acuerdo por el cual le remitirían los indígenas capturados y aportarían, pero ahora para su manutención, la consabida libra, la orden fundó en 1889, en la isla Dawson, cedida por el gobierno chileno, la misión de San Rafael; y en 1893 la de la Candelaria, cerca de lo que es hoy la ciudad de Río Grande, del lado argentino. En un principio, los misioneros rebosaban de entusiasmo y optimismo: hacia fines de 1894, la misión chilena contaba con su iglesia, una casa para los misioneros, otra para las monjas, salas de clases, talleres, el dormitorio de las niñas, el de los niños y el de las viudas, hospital, panadería, matadero de animales, casas para los indios, cementerio y muelle. Su contraparte argentina contaría con casas para los

misioneros y las monjas, escuelas, talleres y un hospital; “ahora pienso construir cien casitas para los indios, pero tal vez no basten”, escribe Fagnano en carta del 19 de agosto de 1894; no menos optimista, el padre José María Beauvoir, su primer director, describe en sus memorias los trabajos para levantar “una espaciosa capilla que pudiera al menos contener mil personas”.[126]

Pero entonces llegó la peste. Escribe sor Teresa Bragutti a la madre general desde la Candelaria, a fines de 1900:

> Espero que haya recibido ya otra mía anterior en que la informaba de las varias víctimas que está haciendo la muerte entre nuestras queridas niñas. Le agrego ahora que aún no nos ha dejado, y creo que no nos dejará ya más mientras quede una sola…
> Presentemente tenemos 16: tres de ellas enfermas y las otras en buena salud. Temo, con todo, que a fin de año nos quedemos sin ninguna. ¡Paciencia!
> En general la misión se va despoblando: en parte mueren; en parte se vuelven al monte. Si seguimos así, de aquí a poco deberemos poner la llave bajo la puerta e irnos a otro sitio. Nos consuela grandemente el ver la santa muerte de todos.[127]

No les iba mucho mejor a los niños, según el testimonio del P. Guillermo del Turco en carta fechada en Río Grande el 15 de agosto de 1904:

> A mi llegada dos años ha el 16 de febrero, me vi rodeado de 19 chicos: estaba en mi ambiente… Pero pude gozar muy poco de la vivacidad de todos ellos, pues a los dos meses uno después del otro comenzaron a caer bajo los golpes que daba la tisis a sus pulmones, y debí suspender la prolongada instrucción escolar para dedicarme únicamente a la religiosa. De la que supieron tan bien aprovecharse, hasta pasar a ser mis maestros en el arte de morir.

A falta de otros, los salesianos debieron aferrarse con firmeza a este consuelo: el padre Maggiorino Borgatello, director del Museo salesiano de Punta Arenas y de la misión de la Candelaria, escribió un libro titulado *Florecillas silvestres* en el que narra las muertes ejemplares de los niños indígenas, para edificación de sus pares europeos:

> ¡Oh, a cuántas muertes tan preciosas y envidiables me ha tocado asistir entre aquellos convertidos salvajes! Daba hasta envidia verlos dejar este mundo rumbo a la eternidad, tan bien dispuestos, radiantes de fe y de júbilo, como si concurrieran a un festín, el rostro encendido con la esperanza de gozar por siempre de una vida mejor.[128]

Los siguientes números, recabados de distintas fuentes, pueden dar una idea de la evolución de la mortandad. En diciembre de 1896, a tres años de fundada, la misión de la Candelaria contaba con 250 indígenas, 160 adultos y 90 niños; en abril de 1899 su número había bajado a 163; en junio de 1900 eran 168, 90 adultos y 78 niños; en febrero de 1901, 133; en marzo de 1902 su número había descendido a 76, en febrero de 1905 quedaban 15 y 12 a principios de 1909. En septiembre de 1911 llegaron unos 40 indígenas de la misión de San Rafael, cuando el gobierno chileno decidió revocar la concesión de isla Dawson, aduciendo que tan escaso número no justificaba su continuidad, y en febrero de 1913 el padre Martin Gusinde contaría 82 indígenas, de los que en 1916 no quedaban más de 14. A principios de 1919 eran 11 y en febrero de 1922 se decidió al cierre de la misión y sus satélites en estancia Viamonte y lago Kami.

Los números de la misión chilena cuentan una historia similar: 45 indígenas, mayormente kawéskar o alacalufes en 1889, año de la fundación; su número crece a 97, 130 y 160 en los tres años siguientes; son 180 en 1893 y 195 en 1894; a partir de 1895 aumenta progresivamente el número de selk'nam, que pasan a ser mayoría en 1896; el total de indios para estos años es de 215 en 1895, 300 en 1896, 400 en 1897, alcanzando un máximo de 550 en 1898; a partir del año siguiente su número va decreciendo sostenidamente: son 350 en 1899 y luego 205, 180, 160, 150, 130, 105, 82, 64, 53, 48, 39 y 36 en 1911, cuando se cierra la misión y se conduce a los sobrevivientes a la Candelaria. El total de muertes registradas, según esta fuente,[129] fue de 862; Belza consigna la cifra de 703 y agrega que más del 80 % murió de tuberculosis pulmonar.[130]

Los salesianos aplicaban a todos los indios reducidos el mismo tratamiento: apenas se los incorporaba a la misión procedían a bañarlos, cortarles el pelo, bautizarlos con nombres cristianos y trocar

sus capas de guanaco, que les daban abrigo del frío, la nieve y la lluvia, por ropas europeas que además de robarles su orgullosa elegancia, dándoles aspecto de linyeras, se empapaban con las continuas lluvias y nunca secaban del todo, sin hablar de la posibilidad de que, siendo usadas, alojaran los gérmenes del contagio; les imponían hábitos sedentarios, encerrándolos en dormitorios, casas, escuelas y talleres, cambiaban su dieta casi exclusivamente carnívora por otra basada en harinas y legumbres: todos estos factores, sumados a la virginidad inmunológica, convirtieron al protocolo salesiano en una receta para la muerte, y a los campos de concentración en involuntarios campos de exterminio. Así lo recuerda Ángela Loij, muerta en Río Grande en 1974:

> Tenía tres chicas, todas muertas. Están en este cementerio. Mi finada mamá en la misión falleció. Ahí morían muchos de peste. Todas esas viejitas morían enfermas. Yo me acuerdo todo eso, cuando todos murieron y no sé por qué será, estaban viejitas ya, sí. Pero aunque sean jóvenes, igual, no, no aguantan nada, no duran nada, enseguida mueren. Sí, vaya a saber qué sería, enfermedad o vaya a saber una cosa. De a uno, dos, así murieron. Sí, todos, ninguno quedó. Ya terminaron todo, todo. Por eso ya no hay misión, terminó todo.[131]

Demasiado tarde, monseñor Fagnano ordenó explorar la región que se extendía entre el lago Kami (posteriormente bautizado lago Fagnano en su honor) y el seno del Almirantazgo, donde en un sueño había visto extensos prados y bosques que ni siquiera los selk'nam en sus interminables correrías habrían descubierto; estaba dispuesto a revisar sus convicciones más arraigadas y permitir que volvieran a algo parecido a su antigua libertad, bajo la tutela de la orden. Pero tras un mes y medio de penurias los exploradores no descubrieron más que interminables pantanos y turbales y cumbres nevadas, y el sueño quedó en la nada.

Demasiado tarde, el padre Giovanni Zenone, quizá el más sensato y sensible de los misioneros que llegaron a la isla y sin duda el que mejor llegó a entender a los selk'nam, su lengua y sus creencias, instaló su puesto misionero en 1907 en la estancia Viamonte de los Bridges, donde los selk'nam parecían prosperar, mientras que en la

misión morían a ritmo sostenido; seguido de otro en la cabecera del lago Kami, cerca de lo que es hoy Tolhuin, y con la anuencia de monseñor Fagnano puso en marcha el sistema de "misiones volantes", que recorrían la isla bautizando a los indios y atendiendo a sus necesidades materiales: ya que los selk'nam no podían hacerse sedentarios, los salesianos se hicieron nómades. Zenone entendió que a pesar de sus mejores intenciones tal vez no habían hecho más que empeorar la situación de los indígenas; tras el cierre de la misión se agravó su alcoholismo y en 1923, ante la imposibilidad de 'controlarlo', las autoridades de la orden decidieron mandarlo de vuelta a Italia, donde murió en 1941.

La humildad del padre Zenone le permitió entender y aceptar el relativo éxito de los hermanos Bridges en conservar no solo las vidas, sino sobre todo las ganas de vivir, de los indígenas, y con modestia y gratitud se puso bajo su ala y trató de aprender de ellos: "Que el Señor bendiga y consuele a los Bridges por el cariño que nos demuestran", escribe a Fagnano desde la cabecera del Lago, en abril de 1911.[132]

Los Bridges, justo es decir, estaban en mejores circunstancias que los misioneros italianos para ayudar a los fueguinos nativos a lidiar con una invasión extraterrestre que nada tenía que envidiarle a la que retrata Wells en *La guerra de los mundos*. Como explica Lucas en su libro:

> Ninguno de los invasores blancos, ya fueran McInch[133] u otros de su calaña, ni la Misión Salesiana, habían tenido las magníficas ventajas de que gozamos mis hermanos y yo. Ellos no habían nacido en el país. No se les había enseñado a considerar al indio como a un amigo inteligente y un camarada de trabajo. Para ellos los fueguinos no eran seres humanos que debían ser tratados de acuerdo con sus méritos, sino una horda de sujetos peligrosos e indómitos que era preciso eliminar lo antes posible, o, como una alternativa menos violenta, despojarlos de sus atavíos hereditarios, cubrirlos con la ropa desechada por los hombres blancos y exigirles que trabajasen para ganarse la vida, hasta que murieran como había muerto el espléndido Hektiohlh —igual que un pájaro silvestre en una jaula—, añorando la libertad.

A partir de su primer contacto a fines de 1894 con un grupo de

selk'nam, entre los cuales se encontraban Chalshoat, el gigante Kushalimink y el renombrado guerrero Kaushel, Lucas se fue ganando su confianza, y estos empezaron a acampar en las inmediaciones de Harberton, donde se sabían seguros. Pero la mayor parte se encontraba del otro lado de la cordillera, y eventualmente Bridges puso en marcha el único proyecto que podría haber ofrecido a los selk'nam una oportunidad de sobrevivir como pueblo con su lengua y cultura tradicional: estableció una segunda estancia, Viamonte, unos cuarenta kilómetros al sur de Río Grande, y entre ambas construyó, ayudado por sus amigos selk'nam, una senda que atravesaba un territorio cubierto en gran parte de bosques que todavía no había despertado la codicia de los estancieros, y era suficientemente amplio para que los selk'nam pudieran conservar su modo de vida tradicional, trabajando en las estancias el tiempo que quisieran, y vagando por los bosques a la manera ancestral el resto del tiempo. A ninguno de ellos se lo obligaba a trabajar, a ninguno se le negaba trabajo si lo solicitaba; los Bridges les pagaban en metálico y los mismos honorarios que a sus trabajadores blancos (los salesianos no pagaban a los indios, aduciendo que no conocían el manejo del dinero y que este los corrompería). Ninguno de los otros estancieros de la isla pensó en recurrir al trabajo indígena: prefirieron decidir que los indios no eran aptos para el trabajo sin antes hacer la prueba, y proceder a exterminarlos o entregarlos a los misioneros. Bridges lo expone con claridad meridiana en un párrafo de su libro:

> En los capítulos anteriores hemos visto ejemplos de los tres modos de encarar el problema indio en la Tierra del Fuego hacia 1890: el primero, la exterminación; el segundo, el cautiverio desolador; el tercero, la cooperación amistosa, sobre la base de la buena voluntad fomentada con paciencia y la aceptación del derecho de los indios a vivir según sus propias costumbres en el país que les pertenecía por derecho de nacimiento.

Con el apoyo de esta generosa y esclarecida familia, quizás la nación selk'nam podría haber conservado su lengua y su cultura, centrada en la ceremonia del *hain*, de no haber sido por las epidemias. Para peor, cuando estas golpearon Lucas Bridges se hallaba ausente: al

estallar la Gran Guerra quiso partir a defender la patria de sus padres; allí se casó, y tras una visita a Tierra del Fuego en 1920 se involucró en un nuevo proyecto familiar en Rodesia, luego en la estancia de río Baker, en la chilena Región de Aysén. Para cuando regresó a Tierra del Fuego, en 1932, dos sucesivas epidemias de sarampión habían acabado con la mayoría de sus antiguos amigos. En un epílogo de 1947, no incluido en la edición de Emecé de 1952, Bridges narra este melancólico regreso:

> Mis esperanzas de que la Tierra del Fuego se convirtiera en el hogar feliz de los dignos descendientes de estos orgullosos y espléndidos ancestros, que habían vagado por sus bosques en entera libertad, no se verían realizados. La invasión civilizatoria en un país tan pequeño, fue demasiado para el modo de vida indígena. […] Aun así, la nación ona podría haber sobrevivido de no haber sido por dos epidemias de sarampión que arrasaron su tierra, como antes la de los yaganes, aniquilando a más del setenta por ciento de lo que quedaba de la tribu. La primera fue en 1924 y llegó a Río Grande con una familia de blancos. Cuando [mi hermano] Will, que pasaba largas temporadas en Viamonte, se dio cuenta de lo que pasaba, recomendó a los onas que si valoraban sus vidas se dispersaran y ocultaran en el bosque como en los días de antaño, cortando toda comunicación con los suyos. Los pocos que obedecieron este sabio consejo pudieron salvarse, solo para sucumbir ante la segunda epidemia, que llegó al país cinco años más tarde, en 1929.[134]

Entre los muertos se contaron Halimink, el renombrado guerrero del clan de las montañas que había participado con Capelo, el "ona guerrillero", en las primeras emboscadas contra los blancos, cuando todavía creían que podrían detenerlos por la fuerza; el "bufón" Kankoat, del clan de cabo San Pablo, el "Tío" Koiyot, el gentil Puppup; Aneki, primer marido de Lola Kiepja, la última *xo'on* selk'nam, muerta en 1966 y principal informante de Anne Chapman; el mítico guerrero Taäpelht, que acabó con uno de los más notorios cazadores de indios, Sam Islop, y clavó sus flechas, en una misma batalla, entre los hombros del "execrable" Alexander McLennan y en el cuello del jefe de Policía Ramón L. Cortez. Murieron asimismo Tenenesk, el *xo'on* de perfil de águila, amigo de Bridges y conductor de la ceremonia del *hain* fotografiada por Gusinde; su esposa Leluwachin, la más

renombrada de las mujeres *xo'on*; mientras que Talimeoat, el cazador de cormoranes, y su hijo Kaichin habrían perecido por un hechizo realizado por un *xo'on* (chamán) del norte (los selk'nam, recordemos, no creían en enfermedades 'naturales', todas se debían a la malicia de algún hechicero enemigo). Bridges apenas se encontró con los hermanos Doihei y Metet, hijos de Aneki, sus esquiladores estrella, que habían derrotado en rapidez y precisión a los campeones europeos de las estancias vecinas, con Nana, hijo de Halimink, con Tinis, uno de los últimos haush, con Hinjiyolh, hijo de Tenenesk, con Nelson, hijo de Kankoat y primer marido de Ángela Loij, así apodado después de que el explorador Frederick Cook, de paso por Harberton, lo operara de la vista y perdiera uno de sus ojos; con David, Yoshyolpe e Ishtohn, con dos hijos de Kankoat y uno de Koiyot, con Luis Garibaldi Honte, que descubriría el paso que lleva su nombre y permitió la construcción de la ruta entre Ushuaia y Río Grande, y con Yohn, hijo de Otrhshoölh, asesinado en 1945 por su primo Nelson, que moriría en la cárcel de Río Gallegos; con otros catorce varones jóvenes y "casi doce mestizos", cuyos nombres no consigna. Entre las mujeres que sobrevivieron menciona a Honte, la madre haush de Garibaldi Honte, y Matilde, nieta de Tenenesk y Leluwachin.

111 Véase Frank M. Snowden, *op. cit.*, cap. 8.

112 "Porque los conventillos hondos del sur / mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires", escribe Borges en "La Chacarita".

113 Datos publicados en la *Revista Médico-Quirúrgica* de Buenos Aires, año VIII, n.° 5, 8 de junio de 1871. Citado en Miguel Ángel Scenna, *Cuando murió Buenos Aires*, Buenos Aires, Cántaro, 2009.

114 Citado por Miguel Ángel Scenna, o*p. cit.*

115 Ídem.

116 Jorge Luis Borges, "Muertes de Buenos Aires", *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

117 "Un empleado de la Comisión", arriesga Scenna, aunque no hay nada que lo indique: su canasto parece contener panes más que insumos médicos, y a su lado sobre el dintel se apoyan una jarra y una hogaza; más bien parece tratarse de un

mandadero o vecino.

118 “Vuelve la cara para evitar mirar al interior”, propone Scenna. En este caso me permito disentir con mayor convicción: basta una ojeada somera al cuadro para advertir que no aparta la vista sino que la fija en otro objeto; y su expresión no es una de miedo u horror, sino de confianza tranquila.

119 La influencia del maestro del arte neoclásico francés fue decisiva en el desarrollo de la pintura académica italiana, en especial la de Antonio Ciseri, en cuya escuela se formó Blanes entre 1861 y 1864. Véase Edward J. Sullivan, “Juan Manuel Blanes en Europa”, en *El arte de Juan Manuel Blanes,* Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994.

120 Citado en Miguel Ángel Scenna, *op. cit.*

121 Ídem.

122 José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Penguin Clásicos, 2018. Todas las citas corresponden a esta edición.

123 Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1986.

124 Véase Enrique H. Mases, *Estado y cuestión indígena*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

125 Lucas Bridges, *El último confín de la Tierra*, Buenos Aires, Emecé, 1952. Traducción de Elena Cruz de Schwelm.

126 Citados en Juan E. Belza, *En la isla del fuego. 1° Encuentros*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Tierra del Fuego, 1974.

127 Citado en Cayetano Bruno, *La evangelización de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, Rosario, Didascalia, 1992. La carta no tiene fecha, la respuesta es del 4-11-1901.

128 Maggiorino Borgatello, *Fiorellini silvestri magellanici*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1924. Mi traducción.

129 Fernando Aliaga Rojas, *La misión salesiana en isla Dawson*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2000.

130 Juan E. Belza, *op. cit.*

131 Anne Chapman, *Fin de un mundo*, Santiago de Chile, Pehuén, 2012.

132 Citado en Juan E. Belza, *En la isla del fuego. 3° Población*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Tierra del Fuego, 1977.

133 Es el nombre que Bridges da en su libro al tristemente célebre Alexander McLennan, también conocido como “Chancho Colorado”, administrador de la estancia La Segunda Argentina de José Menéndez y uno de los más notorios asesinos de indios.

134 Lucas Bridges, *Uttermost Part of the Earth*, Ushuaia, Südpol, 2016. Mi traducción.

EPÍLOGO

Creo que una de las mayores carencias que hemos sufrido en estos extraños tiempos fue la ausencia de una memoria viva sobre las epidemias y las reacciones que suscitan: en parte porque las suponíamos propias de un pasado remoto, pero sobre todo porque nos resultaban inconcebibles en cualquier futuro que pudiera sucedernos. Y también porque la memoria de la más cercana en el tiempo, y la más parecida a esta en su dinámica y envergadura, la gran pandemia de influenza de 1918-1921, fue obturada por la narrativa de la Gran Guerra. Uno de los propósitos de este libro es contribuir a que la próxima, ahora que parecemos haber entendido que tarde o temprano la habrá sin duda, no nos agarre tan desprevenidos. Otro, no menos interesante, es el de tratar de entendernos mejor: la vivencia de las epidemias y pandemias ha acompañado a la humanidad desde siempre, y conocer algo más de su variada literatura puede contribuir a proporcionarnos una imagen más acabada de nosotros mismos. Y también, por qué no, podemos buscar en ella el entretenimiento y el deleite estético: todas las obras tratadas en este libro son, salvo contadas excepciones, bastante buenas, y son justamente imperativos como los de intensidad dramática, caracterización vívida, precisión verbal o visual y rigor intelectual, entre otros, los que les permiten a la buena literatura y al buen cine ordenar y refinar, no solo su materia, sino también a sus lectores y espectadores, en contraste con el amorfo vale todo informativo y especulativo de medios, redes y mentes libradas a sus propios devaneos. El comienzo de la actual pandemia fue el momento de los científicos, filósofos mediáticos, políticos, periodistas e *influencers*; los tiempos del relato son más lentos, y tal vez menos urgentes, pero también más duraderos. La literatura, el cine, el arte de la nueva pandemia están por hacerse, ya se están haciendo, y esos relatos constituirán, eventualmente, nuestra

memoria de esta pandemia y nuestra brújula para navegar las siguientes.

Releo estas última líneas y me acomete una insidiosa sensación de desasosiego, la que suele inquietarme ante cada intento, propio o ajeno, de otorgar un valor predominantemente utilitario a las artes y en particular a la literatura. Tal vez fue esta la búsqueda inicial, pero en el arte los propósitos importan menos que lo que efectivamente ocurre. En este caso, lo ocurrido, para mi gran sorpresa, fue el surgimiento gradual, en el transcurso de las lecturas y de la escritura, de un objeto muy familiar y muy extraño, irisado y cambiante como las plumas en la cola de un pavo real, omnipresente e imperecedero, aterrador y a la vez imbuido, como todo lo que toca el buen arte, de una extraña y perturbadora belleza: la peste.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO, *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2021.

ALIAGA ROJAS, FERNANDO, *La misión salesiana en isla Dawson*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2000.

AMADEO, PABLO (ed.), *La fiebre*, Buenos Aires, ASPO, 2020.

———, *Posnormales*, Buenos Aires, ASPO, 2020.

———, *Sopa de Wuhan*, Buenos Aires, ASPO, 2020.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 2019.

ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, San Miguel de Tucumán, Incógnita, 2011. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

BARTHES, ROLAND, "Club", *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993.

BELZA, JUAN E., *En la isla del fuego. 1.° Encuentros*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Tierra del Fuego, 1974.

———, *En la isla del fuego. 3.° Población*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Tierra del Fuego, 1977.

BIDDISS, MICHAEL y FREDERICK CARTWRIGHT, *Grandes pestes de la historia*, Buenos Aires, El Ateneo, 2005. Traducción de M. M. Sinclair de Bosch.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo, 1919.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decamerón*, Barcelona, Planeta, 1982. Versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar.

BORGATELLO, MAGGIORINO, *Fiorellini silvestri magellanici*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1924.

BORGES, JORGE LUIS, "Muertes de Buenos Aires", *Obras completas 1*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

BRADBURY, RAY, *Crónicas marcianas*, Buenos Aires, Minotauro,

1955. Traducción de Francisco Abelenda.
BRIDGES, LUCAS, *El último confín de la Tierra*, Buenos Aires, Emecé, 1952. Traducción de Elena Cruz de Schwelm.
———, *Uttermost Part of the Earth*, Ushuaia, Südpol, 2016.
BRUNO, CAYETANO, *La evangelización de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, Rosario, Didascalia, 1992
CAMUS, ALBERT, *El estado de sitio*, Madrid, Alianza, 2004. Traducción de Pedro Laín Entralgo y Milagro Laín Martínez.
———, *La peste*, Buenos Aires, Seix Barral, 1985. Traducción de Rosa Chacel.
CARPENTIER, ALEJO, *El reino de este mundo,* Barcelona, Seix Barral, 1967.
———, *El siglo de las luces*, Madrid, Akal, 2008.
CHAPMAN, ANNE, *Fin de un mundo*, Santiago de Chile, Pehuén, 2012.
DEFOE, DANIEL, *Journal of the Plague Year*, London, Penguin, 2003.
DICKENS, CHARLES, *Bleak House*, London, Penguin, 2003.
DOSTOIEVSKI, FIÓDOR, *Crimen y castigo*, Buenos Aires, Penguin Clásicos, 2015. Traducción de Rafael Cansinos Assens.
FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *El amor en los tiempos del cólera,* Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
GREENBLATT, STEPHEN, *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 2014. Traducción de Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya.
GUIMARÃES ROSA, JOÃO, *Gran Sertón: Veredas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011. Traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar.
HERNÁNDEZ, JOSÉ, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Penguin Clásicos, 2018.
KIPLING, RUDYARD, "The Eye of Allah", *Debits and credits*. Disponible en: www.telelib.com.
LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Paradiso* (edición crítica de Cintio Vitier), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
LIVIO, TITO, *Historia de Roma*, libro 8.18. Disponible en:

historicodigital.com. Traducción de Antonio Diego Duarte Sánchez.

LONDON, JACK, *La peste escarlata*, Buenos Aires, Biblioteca Página/12, s/f. Traducción de Rufo G. Salcedo.

LUCRECIO CARO, TITO, *De la naturaleza de las cosas*. Traducción del abate Marchena. Disponible en: https: // www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-naturaleza-de-las-cosas-poema-en-seis-cantos--0/html/

MADANES, LEISER, "La peste", en *Deus Mortalis. Cuaderno de Filosofía Política* 5, Buenos Aires, 2006.

MANN, THOMAS, *La muerte en Venecia* y *Mario y el mago*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. Traducción de Juan José del Solar.

MANSILLA, LUCIO V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1986.

MANZONI, ALESSANDRO, *Historia de la columna infame*, Barcelona, Bruguera, 1984. Traducción de Elcio Di Fiori.

———, *Los novios*, Madrid, Alfaguara, 2004. Traducción de Esther Benítez.

MASES, ENRIQUE H., *Estado y cuestión indígena*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

MATHESON, RICHARD, *Soy leyenda*, Buenos Aires, Minotauro, 2021.

OUTKA, ELIZABETH, *Viral Modernism. The Influenza Pandemic and Interwar Literature*, New York, Columbia University Press, 2020.

PORTER, KATHERINE ANNE, *Pálido caballo, pálido jinete,* Buenos Aires, Destino, 1993. Traducción de Maribel de Juan.

PROCOPIO DE CÉSAREA, *Historia de las guerras*, libro II, Madrid, Gredos, 2000. Traducción de Francisco Antonio García Romero.

RANGER, TERENCE Y PAUL SLACK (eds.), *Epidemics and Ideas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

RUIZ MORENO, LEANDRO, *La peste histórica de 1871*, Paraná, Nueva Impresora, 1949.

SARAMAGO, JOSÉ, *Ensayo sobre la ceguera*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007. Traducción de Basilio Losada.

SCENNA, MIGUEL ÁNGEL, *Cuando murió Buenos Aires*, Buenos Aires, Cántaro, 2009.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Troilo y Crésida* I, III, Buenos Aires, Norma, 2000. Traducción de Roberto Echavarren.

SHELLEY, MARY, *The Last Man*. Disponible en: www.gutenberg.org.

SNOWDEN, FRANK G., *Epidemics and Society*, New Haven, Yale University Press, 2019.

SONTAG, SUSAN, *La enfermedad y sus metáforas*. *El sida y sus metáforas*, Barcelona, Debolsillo, 2008. Traducción de Mario Muchnik.

SPINNEY, LAURA, *Pale Rider*, London, Vintage, 2017.

STEINER, GEORGE, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1991. Traducción de Alberto L. Bixio.

SULLIVAN, EDWARD J., "Juan Manuel Blanes en Europa", *El arte de Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, 1994.

TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, II, VIII, Barcelona, Orbis, 1986. Traducción de Diego Gracián.

WELLS, H. G., *The War of the Worlds*. Disponible en: www.gutenberg.org.

WOLFE, THOMAS, *Look Homeward, Angel*. Disponible en: gutenberg.net.au.

WOOLF, VIRGINIA, "On Being Ill", *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

ŽIŽEK, SLAVOJ, *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*, Barcelona, Anagrama, 2020. Traducción de Damià Alou.

Bernt Notke (1440-1509), *La danza de la muerte*, ca. 1499, óleo sobre tela, 157 x 750 cm. Iglesia de San Nicolás, Tallin, Estonia. Actualmente está en el Museo de Arte de Estonia.

Alberto Durero (1471-1528), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498, xilografía. Cortesía de la Galería Nacional de Arte, Washington, Estados Unidos.

Hans Holbein el Joven (1497-1543), *La danza de la muerte: El hombre rico*, ca. 1526, xilografía. Cortesía de la Galería Nacional de Arte, Washington, Estados Unidos.

Hans Holbein el Joven (1497-1543), *La danza de la muerte: La reina*, ca. 1526, xilografía. Cortesía de la Galería Nacional de Arte, Washington, Estados Unidos.

Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), *El triunfo de la muerte*, ca. 1562, óleo sobre tabla, 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

Nicolas Poussin (1594-1665), *La peste de Azoth*, 1630, óleo sobre tela, 148 x 198 cm. Museo del Louvre, París, Francia.

Michiel Sweerts (1618-1664), *La peste en una ciudad antigua*, ca. 1652-1654, óleo sobre tela, 118,7 x 170,8 cm. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, Los Ángeles, Estados Unidos.

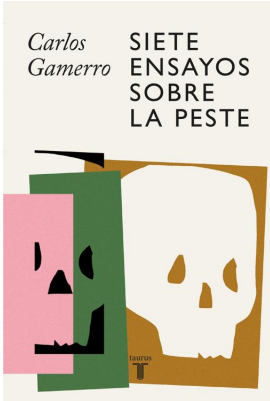
Jules-Élie Delaunay (1828-1891), *La peste en Roma*, 1869, óleo sobre tela, 131 x 176,5 cm. Museo de Orsay, París, Francia.

Egon Schiele (1890-1918), *La familia*, 1918, óleo sobre tela, 152,5 x 162,5 cm. Galería Belveder, Viena, Austria.

Edvard Munch (1863-1944), *Autorretrato con la gripe española*, 1919, óleo sobre tela, 150 x 131 cm. Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño, Oslo, Noruega. Foto: Museo Nacional/ Børre Høstland.

Juan Manuel Blanes (1830-1901), *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, 1871, óleo sobre tela, 230 x 180 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Juan Manuel Blanes (1830-1901), boceto para *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, ca. 1871, óleo sobre tela, 26 x 20 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.



Uno de los propósitos de estos ensayos sobre la peste es entendernos mejor: la vivencia de las epidemias y pandemias acompañó a la humanidad desde siempre; conocer su expresión en la literatura y las artes sirve para tener una imagen más acabada de nosotros mismos.

El recorrido por la historia de las epidemias y pandemias en la literatura y las artes —desde la *Ilíada* hasta las películas de muertos vivos— que Carlos Gamerro propone en este libro interpela persistente nuestros tiempo y experiencia contemporáneos. Aquí se exploran orígenes e ideas, fantasías y decisiones políticas derivadas de la consideración de la peste como castigo divino, daño de brujas, guerra o conspiración. Al mismo tiempo se releen las condiciones de posibilidad del surgimiento del *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, la influencia de la costumbre de usar a la peste como metáfora de otras calamidades, como la guerra y la ocupación en *La peste* de Albert Camus, o los goces prohibidos que habilita en el *Decamerón* de Boccaccio, *Muerte en Venecia* o *El amor en los tiempos del cólera*. Fruto de una de las voces más potentes y originales en la novela y el ensayo argentinos contemporáneos, esta obra exquisita por lo erudita e iluminadora por lo reflexiva y original se erige en verdadera historia cultural de la peste, y en ese gesto deja ver su vocación de clásico.

CARLOS GAMERRO

Nació en Buenos Aires en 1962. Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como docente hasta 2002. Su obra de ficción publicada comprende las novelas *Las Islas, El sueño del señor juez, El secreto y las voces, La aventura de los bustos de Eva, Un yuppie en la columna del Che Guevara, Cardenio, La jaula de los onas* y los cuentos de *El libro de los afectos raros*. Sus ensayos incluyen *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos, Ulises. Claves de lectura, Ficciones barrocas, Facundo o Martín Fierro* (Premio de la Crítica Fundación El Libro, 2015), *Borges y los clásicos y Shakespeare en Malvinas*. Entre sus traducciones se encuentran *Un mundo propio*, de Graham Greene, *Poesía y represión*, de Harold Bloom, y *Enrique VIII, Hamlet, El mercader de Venecia* y *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. En 2007 fue Visiting Fellow de la Universidad de Cambridge y en 2008 y 2019 participó del International Writing Program de la Universidad de Iowa. Junto con Rubén Mira escribió el guion de la película *Tres de corazones*, dirigida por Sergio Renán. En 2011 se estrenó en el Teatro Alvear de Buenos Aires su obra teatral *Las Islas*, con dirección de Alejandro Tantanian. Sus novelas han sido traducidas al inglés, francés y alemán.

© Lucero Gamerro

Gamerro, Carlos
Siete ensayos sobre la peste / Carlos Gamerro. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Taurus, 2022.
(Pensamiento)
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-737-093-5
1. Ensayo literario. I. Título.
CDD A864

Penguin Random House Grupo Editorial

Diseño de tapa: Penguin Random House Grupo Editorial / Rompo Edición en formato digital: diciembre de 2022

© 2022, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
Humberto I 555, Buenos Aires
penguinlibros.com

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-987-737-093-5

Conversión a formato digital: Libresque Facebook: penguinlibrosar

Twitter: penguinlibrosar
Instagram: penguinlibrosar

Índice

Siete ensayos sobre la peste
Dedicatoria
Prólogo
1. El origen de la peste
2. La peste liberadora
3. La peste y sus metáforas
    La peste como metáfora
    Las metáforas de la peste
4. La peste y el caos
5. La peste y el orden
6.El estilo de la peste
7. El fin de la peste
Apéndice. Dos epidemias argentinas
Epílogo
Bibliografía
Álbum de imágenes
Sobre este libro
Sobre el autor
Créditos